ARS=UNA
SPECIES=MILLE

STORIA GENERALE
• DELL'ARTE •

LOUIS HOURTICQ

# FRANCIA

SE
LI
.....

BIBLIOTECA CIVICA - VARESE
DONAZIONE MORSELLI

MOR

642

Mod. 347

Varese, 9-10-40

HOR 6/8

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Editore

## Insegnamento e Storia dell'Arte.

### ARS UNA: SPECIES MILLE.

La collezione intera formerà una *Storia Generale delle Arti Figurative* dai tempi antichissimi ai giorni nostri. Ogni singolo volumetto, che conterrà da sei ad ottocento illustrazioni e tavole a colori, sarà opera del più reputato storico dell'arte della rispettiva nazione.

Per la straordinaria modicità del prezzo, la nuova collezione è alla portata d'ognuno: perciò essa è destinata a rendere i maggiori servizi agli artisti, architetti, pittori, scultori, incisori, agli studiosi, a quanti insomma hanno il culto del bello.

VOLUMI PUBBLICATI:

1. **L'Arte nelle Isole Britanniche**, di Sir Walther Armstrong. Prima traduzione italiana di Odoardo H. Giglioli, con 600 illustrazioni e 4 tavole colorate ..... L. 30.—
2. **L'Arte nell'Italia settentrionale**, di Corrado Ricci, con 771 illustrazioni e 4 tavole colorate ..... » 30.—
3. **L'Arte in Francia**, di Louis Ourticq, con 943 illustrazioni e 4 tavole colorate ..... » 30.—
4. **L'Arte in Egitto**, di G. Maspero. Prima traduzione italiana di Giulio Farina, con 565 illustrazioni e 3 tavole colorate » 50.—
5. **Spagna e Portogallo**, di Marcel Dieulafoy. Prima traduzione italiana di Raffaele Calzini, con 745 illustrazioni e 4 tavole colorate ..... » 30.—
6. **L'Arte in Fiandra**, di Max Rooses. Prima traduzione italiana di Art. Jahn Rusconi, con 656 illustrazioni e 4 tavole colorate ..... » 30.—
7. **Roma**, di Eugénie Strong. Prima traduzione italiana di Lisa Sarfatti Scopoli, con 584 illustrazioni e 1 tavola » 60.—

IN PREPARAZIONE:

**Grecia**, di Amelung.
**Bisanzio**, di Millet.
**Italia del Sud**, di G. Poggi.
**Olanda**, di G. Bode.
**Germania**, di Popp.
**China e Giappone**, di Maitre.
**India e Persia**, di Foucher.
**America**, di Cortissoz.

*Inviare cartolina-vaglia all'ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - Bergamo o rivolgersi ai principali librai del Regno.*

# ARS UNA: SPECIES MILLE

## STORIA GENERALE DELL'ARTE

3.

## L'ARTE IN FRANCIA

LARGILLIÈRE : Ritratto del Presidente de Laage.

(*Museo del Louvre*).

# L'ARTE

IN

# FRANCIA

DI

LOUIS HOURTICQ

Docente all'Università
Ispettore delle Belle Arti della città di Parigi

BERGAMO
ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE

*QUEST'opera è pubblicata simultaneamente: in Italia, dall'*Istituto Italiano d'Arti Grafiche ; *in Inghilterra, da* William Heinemann ; *in Francia, da* Hachette & Cie. ; *in Germania, da* Julius Hoffmann ; *in America da* Charles Scribner's Sons ; *in Spagna, dalla* Libreria Gutenberg di José Ruiz.

*TUTTI I DIRITTI RISERVATI*

Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche - Bergamo - 1931-IX.

# INDICE DELLE MATERIE


PARTE PRIMA.

ARTE CRISTIANA

Cap. I. Le origini romane, barbare e cristiane ..... 1

La Gallia romana: vie, città, monumenti. — Avanzi della civiltà romana nella Gallia barbara. — La Gallia cristiana: i grandi santuari. — Influenze orientali. — Elementi barbari.

Cap. II. L'arte monastica o romanica ..... 11

La vita monastica; i benedettini di Cluny e di Cistello. — La propaganda artistica dei pellegrinaggi. — Origine dell'architettura romanica. — I tipi regionali: Alvernia - Linguadoca, Borgogna - Provenza, Poitou-Saintonge, Francia settentrionale. — Comunanza della iconografia religiosa e motivi regionali. — La continuità della pittura. — Il rinascimento della scultura; influenze antiche e bisantine; ricchezza decorativa; composizioni drammatiche. — Lo stile romanico è la prima forma definita dell'arte francese.

Cap. III. L'arte comunale o gotica ..... 41

La civiltà dell'Ile-de-France; i comuni e le loro cattedrali al tempo di Filippo Augusto e di san Luigi. — L'edificio gotico: San Dionigi, Parigi, Laon, Chartres, Bourges, Le Mans, Reims, Amiens, Beauvais; le cattedrali della Normandia; lo stile gotico all'Ovest e al Sud. — Le vetrate. — Rinascimento della statuaria; le figure di Chartres. — Trasformazione dell'iconografia per mezzo della statuaria; i profeti, Cristo, vita e morte della Vergine, gli apostoli, i sacri luoghi; il giudizio finale. — Statuaria idealista; stile d'Amiens e di Reims. — La scultura ornamentale.

Cap. IV. L'arte feudale e l'arte borghese alla fine del medio evo 83

Centri d'arte: il re, i gran signori, il papa ad Avignone. — La borghesia nel Quattrocento. — L'architettura feudale. — L'architettura comunale: bastioni, case, palazzi borghesi e principeschi, palazzi di città. — Le cattedrali del Quattrocento: il gotico ricco. — Lo stile fiammeggiante alla fine del Quattrocento. — La scultura: monumenti funerarii. — La pittura: vetrate e miniature. — Evoluzione realistica della miniatura. — I primi quadri a tempera. — La pittura in Borgogna, ad Avignone e ad Aix, nella Turena e nel Borbonese.

PARTE SECONDA.

ARTE CLASSICA

Cap. I. Il passaggio dallo stile gotico all'arte classica ..... 131

Trasformazione della società medievale ed avvento dell'arte classica. — Sua origine italiana ed antica. — La rivoluzione classica nelle singole province. — La monarchia in Turena; influenza della regalità. — L'architettura;

adattamento delle fortezze a castelli di lusso, poi a palazzi classici. — L'architettura religiosa. — La scultura tradizionale e la statuaria all'italiana; le tombe di Saint-Denis; Giovanni Goujon e Germano Pilon. — La pittura: gli italiani a Fontainebleau. — I ritrattisti; i Clouet. — Come l'arte, dopo di essere stata gotica e cristiana, potè diventare classica e pagana.

Cap. II. La formazione dell'arte classica ..... 177

La regalità a Parigi. — L'architettura nuova della città; case di città e case di campagna. — L'architettura religiosa; stile dei Gesuiti. — La scultura; decorazione delle facciate; scultura funeraria; statue reali. — La pittura entra nei costumi francesi. — L'immigrazione dei pittori fiamminghi in Provenza ed a Parigi. — L'Accademia reale di pittura e di scultura. — L'influenza italiana. — Simone Vouet; Lesueur. — La vita contemporanea, Callot, i Le Nain. — Sebastiano Bourdon. — Lo stile classico; Poussin, l'antico, il cristianesimo; composizione ed esecuzione; influenza del Poussin sul gusto del suo tempo. — Claudio Gellée il Lorenese.

Cap. III. L'arte monarchica di Luigi XIV ..... 213

I progetti del Colbert e le sue istituzioni. — La continuazione del Louvre. — Compito ed opera di C. Le Brun. — Mignard. — Gli scultori: Girardon, Coysevox, Pietro Puget. — La Versailles del Mansart; la corte di marmo; la decorazione degli appartamenti; l'allegoria regale; la grande galleria. — Il parco del Le Nôtre, i boschetti e le fontane; statue mitologiche ed allegoriche. — Il simbolismo di Versailles. — Parigi; la provincia. — Risultati dell'opera del Colbert; progresso tecnico ed accentramento.

Cap. IV. La fine del regno di Luigi XIV e Parigi sotto la reggenza 237

L'arte a Parigi; gli artisti in città. — Trasformazione dell'architettura borghese e della sua decorazione; la *rocaille*. — L'architettura religiosa. — La scultura. — La pittura; trasformazione dello stile decorativo dal Le Brun al Le Moyne. — L'influsso del Rubens; Desportes, Rigaud, Largillière. — Il Watteau; tecnica fiamminga e poesia parigina; suoi imitatori.

Cap. V. L'arte parigina sotto Luigi XV e Luigi XVI. ..... 257

Gli artisti ed il pubblico parigino. — L'influsso della monarchia. — La pittura storica e la pittura decorativa; Boucher; Mitologia galante e pastorali. — La decorazione del libro. — La Tour. — Nattier. — Chardin, pittore di interni e di natura morta. — La pittura sensibile del Greuze. — Fragonard. — I paesaggi di Giuseppe Vernet e di Uberto Robert. — La scultura. — Bouchardon. — Pigalle e Falconet. — Le porcellane di Sèvres. — Pajou, Clodion, i Caffieri. — Houdon. — L'architettura civile. lo stile classico e la *rocaille*. — Le trasformazioni di Parigi; Gabriel. — I palazzi. — Trasformazioni nelle città di provincia. — L'architettura sacra.

Parte Terza.

ARTE MODERNA

Cap. I. Il nuovo classicismo durante la rivoluzione e l'impero ... 303

L'idealismo estetico. — L'influsso dell'arte classica. — Lo spirito rivoluzionario. — Trasformazioni amministrative. — Transazioni fra l'idealismo degli artisti e le esigenze dell'attualità. — L'architettura; pasticci greci; Percier e Fontaine. — I mobili di stile Impero. — La pittura; David; Riforma della tecnica; Il realismo e lo spirito classico. — Guérin, Lethière,

Gérard. — Un tentativo romantico: il Girodet. — I sopravviventi del XVIII secolo. — Prud'hon. — Gros. — Alcuni maestri minori.

Cap. II. Il periodo romantico ..... 327

La fine della scuola del David. — Il Géricault. — Il romanticismo in pittura; arte individualista e lirica; immaginazione e passione; il Delacroix; i suoi temi e la sua tecnica. — I piccoli romantici. — Il Decamps. — L'opposizione classica; l'Ingres; serenità della sua opera; il disegno lineare; sua concezione della pittura decorativa; suoi continuatori. — I soggetti medievali e moderni nella pittura storica; Orazio Vernet; il Delaroche. — Charlet, Raffet, Daumier. — La pittura di paesaggio; influsso olandese. — Corot. — Rousseau. — Diaz, Dupré, Daubigny, Troyon. — La scultura dopo l'Impero. — Statue di grandi uomini. — David d'Angers. — Rude. — Barye. — La risurrezione del Medio Evo. — La moda del gotico.

Cap. III. Il naturalismo ..... 379

L'architettura delle città; trasformazione di Parigi. — Lo stile classico è modificato dal gusto eclettico. — L'architettura in ferro. — Saggi di stile moderno. — La pittura naturalista; il Courbet. — Gian Francesco Millet. — La pittura storica. — L'orientalismo. — Il ritratto. — La pittura decorativa dall'Ingres al Puvis de Chavannes. — Dal naturalismo all'impressionismo. — L'impressionismo nel paesaggio, nella decorazione, nel disegno. — La reazione contro l'impressionismo. — L'arte contemporanea. — La scultura classica; l'influsso fiorentino. — Il naturalismo; Carpeaux, Dalou, Rodin, Bartholomé.

Indice alfabetico ..... 457

Indice delle illustrazioni ..... 463

*La traduzione della presente opera è dovuta al dott. Oscar Ulm fino alla pag. 250; la rimanente parte al dott. Arturo Jahn Rusconi.*

# NOTIZIE BIBLIOGRAFICHE

NEL tracciare una storia bibliografica dell'arte francese, si potrebbe già mostrare quale concezione particolare le successive generazioni si sono fatte dell'arte. Nel Medio Evo, quando essa è tutta al servizio della religione, i testi fanno solo allusioni accidentali ai monumenti. Dopo il Rinascimento, essa è più indipendente, e le è dedicata una letteratura speciale. Infine, nel secolo XIX, il secolo della storia, non è più solo l'arte contemporanea, ma tutte le forme del passato che interessano gli amatori e gli eruditi.

Tra queste opere, quelle che sono più utili sono state citate dopo ciascuno dei capitoli ai quali si riferivano e poste nell'ordine seguente: documenti originali, opere generali, opere sull'architettura, la scultura, la pittura, le arti minori. Alcune non potevano essere annesse ad un capitolo speciale, a causa del loro carattere generale. Sono le seguenti:

## OPERE GENERALI

S. REINACH, *Apollo*, nuova ediz., Bergamo, 1909; C. BAYET, *Précis d'Histoire de l'Art*, nuova ediz., Paris, 1908; K. WOERMANN, *Geschichte der Kunst alle Zeiten und Volkern*, Leipzig, 1900-1905, 2 vol. pubbl.; X. KRAUS, *Geschichte der christlichen Kunst*, Fribourg, 1896-97, 2 vol.; L. COURAJOD, *Leçons professées à l'école du Louvre*, Paris, 1899-1903, 3 vol.; A. MICHEL, *Histoire de l'Art*, pubblicato sotto la direzione di A. Michel, Paris, 1905, 6 vol. pubbl.; I capitoli di S. Rocheblave nell'*Histoire de la Littérature française*, pubblicati sotto la direzione di Petit de Julleville, e di A. Michel nell'*Histoire de France*, pubblicati sotto la direzione di Lavisse e Rambaud; I capitoli relativi all'arte nell'*Histoire de France*, pubblicati sotto la direzione di Lavisse. Fra queste opere, quelle di S. Reinach, di K. Woermann, di A. Michel contengono importanti bibliografie.

## DIZIONARI — RIVISTE — RACCOLTE BIBLIOGRAFICHE

*Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des Membres de l'Académie*, Paris, 1854, 2 vol.; P.-J. MARIETTE, *Abecedario*, Paris, 1851 e seg., 6 vol.; A. JAL, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris, 1872; L. DUSSIEUX, *Les Artistes français à l'Etranger*, Paris, III ediz., 1876; E. BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, *Dictionnaire général des Artistes de l'Ecole française*, Paris, 1882, 2 vol.

Le principali pubblicazioni periodiche utili a consultare per la storia dell'arte francese sono: gli *Annales archéologiques* del Didron, che non si pubblicano più; la *Revue archéologique*; la *Gazette archéologique*; il *Bulletin monumental*; la *Collection des Congrès archéologiques de France*; la *Revue de l'Art chrétien*; le *Moyen Age*; gli *Archives de l'Art français* e *Nouvelles Archives de l'Art français* (un indice analitico è inserito nel tomo XII delle *Nouvelles Archives*); le *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des Départements*; le *Mémoires de la Société des Antiquaires*; il *Repertorium für Kunstwissenschaft*; la *Zeitschrift für christliche Kunst*; R. DE LASTEYRIE e E. LEFÈVRE-PONTALS hanno intrapreso una: *Bibliographie générale des travaux historiques et archéologiques publiés par les Sociétés savantes de France*, Paris, 1888.

La *Revue universelle des Arts* non si pubblica più, ma la *Gazette des Beaux-Arts*, col suo supplemento : la *Chronique des Arts et de la Curiosité*, e la *Revue de l'Art ancien et moderne*, col suo supplemento : il *Bulletin de l'Art ancien et moderne*, riescono ad interessare il gran pubblico ai lavori dell'archeologia e della storia dell'arte.

L'*Inventaire des richesses d'art de la France*, incompiuto, e l'*Inventaire des richesses d'art de la ville de Paris*, contengono cataloghi di opere d'arte conservate nei monumenti civili e religiosi.

Per quelle di queste raccolte i cui titoli dovevano esser citati frequentemente, sono state adottate le seguenti abbreviazioni : R. A., *Revue archéologique* ; B. M., *Bulletin monumental* ; A. A. F., *Archives de l'Art français* ; R. S. B. A. D., *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements* ; G. B. A. *Gazette des Beaux-Arts* ; R. A A. M., *Revue de l'Art ancien et moderne*.

## OPERE GENERALI SULLA STORIA DELL'ARCHITETTURA

VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire de l'Architecture française*, 10 vol., Paris, 1854-1869 ; VIOLLET-LE-DUC, *Entretiens sur l'Architecture*, 2 vol., Paris, 1858-1872 ; PLANAT *Encyclopédie d'Architecture*, Paris ; W. LÜBKE, *Geschicht der Architektur*, Leipzig' 1886 ; A. CHOISY, *Histoire de l'Architecture*, t. II, Paris, 1900 ; LANCE, *Dictionnaire de Architectes de l'Ecole française*, 2 vol., Paris, 1872 ; CH. BAUCHAL, *Nouveau Dictionnair*s *des Architectes français*, Paris, 1887 ; *Archives de la Commission des Monuments histoe riques*, Paris, 1855-1872, 4 vol. ; *Archives de la Commission des Monuments historiques* pubblicati da A. de Baudot e A. Perrault-Dabot, Paris, 1899 (in corso di pubbl.).

## OPERE GENERALI SULLA STORIA DELLA SCULTURA

E. DAVID, *Histoire de la Sculpture française*, Paris, 1853 ; W. LÜBKE, *Geschichte der Plastik*, Paris, 1884 ; L. GONSE, *La sculpture française*, Paris, 1895 ; ST-LAMI, *Dictionnaire des Sculptures de l'Ecole française jusqu'à Louis XIV*, Paris, 1898. L. GONSE, *Les chefs-d'oeuvres des Musées de France, la Sculpture*, Paris, 1904.

## OPERE GENERALI SULLA PITTURA

A. SIRET, *Dictionnaire historique et raisonné des Peintres*, Paris, 1883, 2 vol. ; EMERIC DAVID, *Histoire de la Peinture au Moyen Age*, Paris, 1863 ; A. CHAMPEAUX, *Histoire de la Peinture décorative*, Paris. 1890 ; WOLTMANN ET WOERMANN, *Geschichte der Malerei*, 1879 e seg. ; CH. BLANC, *Histoire des Peintres, Ecole française*, Paris, 1862, 3 vol. ; PAUL MANTZ, LUC-OLIVIER MERSON, HENRY MARCEL, *La Peinture en France*, Paris (*Bibl. de l'Enseignement des Beaux-Arts*, 3 vol.) ; L. GONSE, *Les chefs-d'oeuvre des Musées de France, la Peinture*, Paris, 1900 ; L. HOURTICQ, *La Peinture des Origines au XVI siècle*, Paris, 1908.

## OPERE GENERALI SULLE ARTI MINORI

A. DUMESNIL, *Le Peintre graveur français*, Paris, 1835-1871, 11 vol. ; C. DUPLESSIS, *Histoire de la Gravure en France*, Paris, 1861 ; H. DELABORDE, *La Gravure*, Paris, s. d.; L. ROSENTHAL, *La Gravure*, Paris, 1909 ; Il *Musée des Arts décoratifs*, pubblicato sotto la direzione di L. Metman : sono stati pubblicati 2 Albums sul legno, e 1 Album sul metallo ; VIOLLET-LE-DUC, *Dictionnaire du Mobilier français*, 4 vol., Paris, 1855-1873; LABARTE, *Histoire des Arts industriels*, Paris, 1872-1875 ; E. MOLINIER, *L'Emaillerie*, Paris, 1891 ; E. MOLINIER, *Histoire générale des Arts appliqués à l'industrie du V à la fin du XIII siècle*, Paris, 1896 ; E. MOLINIER, *L'Orfèvrerie religieuse du V à la fin du XV siècle*, s. d. ; H. HAVARD, *Histoire de l'Orfèvrerie française*, Paris, 1896 ; E. BABELON, *Histoire de la Gravure sur gemmes en France*, Paris, 1902 ; J. GUIFFREY, *La Tapisserie, son histoire depuis le Moyen Age jusqu'à nos jours*, Tours, 1885 ; G. MIGEON, *Les Arts du Tissu*, Paris, 1909 ; H. HAVARD, *Dictionnaire de l'Ameublement et de la Décoration*, Paris, s. d., 4 vol. ; J. QUICHERAT, *Histoire du Costume en France*, Paris, 1876.

FIG. 1. — PONTE ROMANO SUL VIDOURLE, PRESSO LUNEL.
(*Fot. Gouzy*).

PARTE PRIMA

# ARTE CRISTIANA

## Capitolo I.

## LE ORIGINI ROMANE, BARBARE E CRISTIANE

LA GALLIA ROMANA ; VIE, CITTÀ, MONUMENTI. — AVANZI DELLA CIVILTÀ ROMANA NELLA GALLIA BARBARA. — LA GALLIA CRISTIANA ; I GRANDI SANTUARI. — INFLUENZE ORIENTALI. — ELEMENTI BARBARI.

Durante la dominazione romana la Gallia nel suo complesso cominciò a partecipare dell'antica civiltà. Un'amministrazione fortemente centralizzata univa tra loro le province che si estendevano dal Reno ai Pirenei e dall'Oceano all'Alpi, imponendo loro comunanza di vita e di cultura. Per comprendere come gli uomini che vivevano su quel suolo potessero sentire una lontana solidarietà, basta seguire una di quelle vie romane, che, non cancellate da un abbandono più volte secolare, disegnano ancora attraverso i campi le antiche comunicazioni: rigide, tirate da un punto all'altro senza riguardo a valli ed a monti,

FIG. 2. — TEATRO ROMANO D'ARLI.
(*Fot. Hachette*).

portavano le legioni al confine e propagavano all'interno la volontà di Roma. Lungo il loro percorso, a ciascuna tappa, incominciarono a formarsi le future città di Francia: ai loro incroci, troveremo i centri attivi dell'arte romanica. A quest'ampio sistema di strade principali metteva capo una rete d'altre più naturali, meno geometriche, condotte secondo la geologia locale, adattate alla vita delle singole regioni. Tuttavia le estremità, da Arli a Colonia, da Lione a Saintes, sentivano d'appartenere ad un corpo solo. Quei selciati massicci, che sembrano fatti per l'eternità, incanalarono poi il commercio umano durante il medio evo, trasportando pellegrini e mercanti ai santuari ed alle fiere e mantenendo in relazione costante le province tra di loro, dalla Borgogna alla Provenza, da Tours a Roncisvalle, anche quando non erano più riunite dal centralismo romano.

I conquistatori importarono abitudini latine; nelle città dove si stabilirono, sorsero monumenti simili a quelli d'Italia ; arte ufficiale che s'imponeva facilmente ad un paese senza architettura, il quale, scevro d'ogni influenza locale, fu identico a se stesso a Narbona come a Bordeaux ed a Reims ; arte utilitaria ed urbana, creata per il piacere delle grandi città.

Dopo la decadenza di Marsiglia, erano venute su Narbona e Fréjus, e poco distanti Orange e Nîmes, i cui monumenti sono tra i più belli del mondo ; Arli, la Roma gallica, cominciava l'esistenza gloriosa d'una capitale, città di lusso, d'arte e di piacere. Ma questa civiltà municipale passò

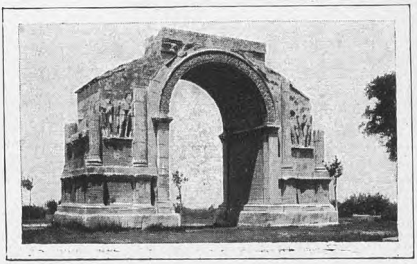


FIG. 3. — ARCO TRIONFALE A SAINT-RÉMY.

ben presto i confini della Provenza : i municipi eressero archi di trionfo con dediche agli imperatori ; Treviri, Reims, Besanzone, Langres, Saintes e parecchie città provenzali conservarono questi superbi monumenti. Città molto mediocri avevano il loro anfiteatro, le più ricche possedevano le terme. I templi vi dovettero esser certo numerosi: scomparvero per fornire di colonne le giovani basiliche del cristianesimo nascente. Presso le grandi città sorgevano ricche ville dell'aristocrazia gallica, più in là v'era un volgo confuso, i *pagani*, per molto tempo refrattari alla latinità come al cristianesimo. La cultura romana era penetrata solamente nelle città ; spetterà poi alle schiere dei monaci a dissodare la campagna ; dopo l'arte municipale dei gallo-romani verrà l'arte rurale dell'epoca romanica.

FIG. 4. — MAUSOLEO DI SAINT-RÉMY.

Quei superbi monumenti erano d'una solidità imperitura. I romani, costruendo i loro muri e le loro volte, usavano un cemento tanto forte, da rendere compatto l'edificio, come fosse tutto d'un masso; muri grossi, di vivo, incorniciati da pietre squadrate; masse enormi di pietrame, cui le file di mattoni piatti e di pietre tagliate davano chiarezza di contorni, spigoli precisi e cornici acute; a queste murature solide s'addossavano facciate con pilastri e frontoni, tutto un rivestimento riproducente le forme eleganti dell'architettura greca. Ma per costruire simili edifizii occorreva un'autorità potente, capace di disciplinare armate, d'imporre prestazioni d'opere, d'asservire migliaia di braccia ad una impresa sola. Lo sfacelo dell'impero arrestò il gran lavoro dei comuni gallo-romani. E quei monumenti che resistettero in mezzo al cataclisma dell'alto medio evo apparvero tanto più imponenti sopra i cumuli di rovine.

FIG. 5. PONTE A SAINT-CHAMAS. (*Fot. Gouzy*).

Quando, nel sec. III, i barbari ruppero le dighe della frontiera per

FIG. 6. — ARCO DI MARIO AD ORANGE.
(*Fot. Neurdein*).

la prima volta, i gallo-romani davanti all'invasione si chiusero in fretta nelle loro città, demolendo più d'un edificio per circondarsi di difese, nelle cui costruzioni affrettate si trovarono poi colonne, capitelli e statue. Ma dopo il secolo IV, la resistenza cedette e nulla arrestò più l'invasione. Le città furono saccheggiate e per molto tempo non ritrovarono più la prosperità della pace romana. Le città antiche, tanto attive ed opulente nei primi secoli, s'accartocciarono entro la loro cinta divenuta troppo vasta.

Poi, dobbiamo attraversare lunghi secoli vuoti, che pur contano per la formazione dell'arte francese, perchè in questo periodo la civiltà antica, decomponendosi, si combina con nuovi elementi. Conviene enumerarli prima ch'essi formino l'arte romanica.

La genesi confusa e lenta è dominata dai ricordi dell'impero; nell'universale decomposizione, grandeggia ancora qualche monumento antico. Coloro che si sforzano di conservare un po' di cultura intellettuale, restano gallo-romani in mezzo ai barbari: quando Clodoveo o Carlo Magno, tra i nuovi regnanti, vogliono consacrare la loro potenza, s'ammantano di porpora e prendono il titolo di console o d'augusto. L'anarchia barbara è dominata dalla maestà di quei ricordi; i grandi lavori lasciati sul suolo francese dai conquistatori accompagnano ancora l'esistenza umana. Nelle regioni più fortemente improntate alla civiltà antica, vi sono città colle case

FIG. 7. — PORTA DI MARTE A REIMS.
(*Fot. V. Courleux*).

rannicchiate nelle terme o nei circhi abbandonati; a Nîmes ed a Bordeaux, quartieri interi sono rinchiusi nella cinta dell'arena; si distruggono i templi, ma i loro cornicioni servono a costruir basiliche. I centri gallo-romani diverranno focolari di arte romanica: Tolosa, l'Alvernia, il Poitou, la Borgogna e più di tutte la Provenza e la valle del Reno. In Provenza, il passaggio dalla vita antica a quella del medio evo fu tanto poco sensibile, che i cristiani talvolta poterono continuare a frequentare gli stessi templi, cambiando religione. L'arte romanica di queste regioni non si potrà sempre distinguere facilmente dall'arte romana dei bassi tempi; sulle rive del Reno, s'avrà anzi un germogliare tardivo ma vivace del seme lasciato dalle legioni. Questo limite dell'impero fu romanizzato più che l'interno; la civiltà latina s'era fatta più densa, per isbarrare la via al germanismo; nè l'inondazione barbarica riuscì a strappare le fondamenta di questa diga.

FIG. 8. — ROVINE DEL PALAZZO DI GALIENO A BORDEAUX.

Intanto il cristianesimo penetrava profondamente nelle popolazioni della Gallia. E solamente per esso lavoreranno per secoli e secoli architetti e pittori. Da principio il cristianesimo preparò la geografia artistica della Francia. I suoi primi monumenti non esistono più; disparvero completamente le basiliche merovingie, descritte con tanto amore da Fortunato e da Gregorio di Tours; ma fin d'allora si formarono le tradizioni, più durevoli dei monumenti. Dopo il secondo secolo era incominciata la conversione della Gallia. Parecchi martiri famosi associarono all'idea dell'evangelizzazione l'idea del martirio, e l'immaginazione popolare vide al principio del cristianesimo torture e sangue. Le

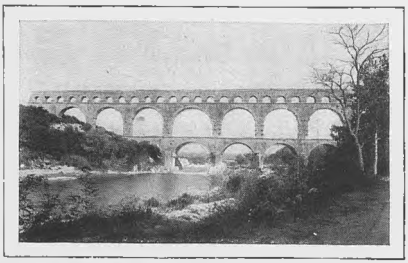


FIG. 9. — IL PONTE SUL GARD. (*Fot. Hachette*).

FIG. 10. — EX-VOTO DI PIETRA.
*Museo di Saint-Germain.*
(*Scavi dell'Espérandieu al monte Auxois*).

reliquie di questi martiri fissarono sul suolo francese una religione dal domma trascendentale e dal rito straniero, associando strettamente l'arte del medio evo al culto delle reliquie; in quest'epoca, varî luoghi sacri si designano alla venerazione della folla ed incominciano ad attirare i pellegrinaggi. Certo ai tempi di Gregorio di Tours era già formata la tradizione relativa, poichè egli scrive: « Sotto il regno di Decio, sette uomini, dopo d'essere stati ordinati vescovi a Roma, furono inviati a predicar la fede nella Gallia: Gaziano a Tours; Trofimo ad Arli; Paolo a Narbona; Saturnino a Tolosa; Dionigi a Parigi; Austremonio tra gli Arverni; Marziale a Limoges ». Manca solo qualche nome, Sant'Eutropio di Saintes, San Giuliano di Brionde, San Benigno di Digione, San Germano di Parigi, e sopratutto San Martino di Tours, perchè questa lista di banditori del Vangelo sembri essere quella dei principali santuari della Gallia e quindi dei principali monumenti dell'arte romanica.

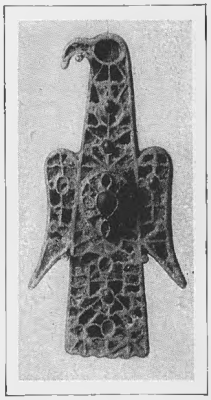


FIG. 11. — FIBULA DI SMALTO ALVEOLATO.
*Museo di Cluny.*
(*Fot. Hachette*).

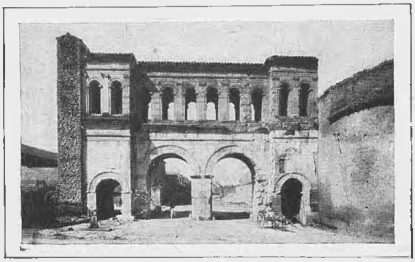


FIG. 12. — PORTA SANT'ANDREA AD AUTUN.
(*Fot. Neurdein*).

Non è ancora ben chiaro, quale influenza abbia esercitato l'Oriente sull'arte occidentale. L'arte antica, sotto la forma bisantina, era inaridita, ma almeno si conservò insieme coll'organizzazione po-

litica, mentre in Occidente anche l'arte tramontava cogli avanzi dell'impero. Quando rinasce tra i gallo-franchi, prima artificialmente per volontà di Carlo Magno, poi durevolmente all'epoca romanica, manifesta un'incontestabile rassomiglianza con le opere bisantine. La Gallia conobbe la civiltà greca prima che la latina: navigatori ellenici s'erano stabiliti già da molto tempo in Provenza, quando ancora le legioni romane non erano uscite d'Italia. Dopo la conquista, come prima d'essa, la Gallia volge il suo lato mediterraneo alla civiltà comune e da quella parte riceve qualche raggio di luce orientale. Marsiglia è colonia greca; Nîmes conserva nel suo stemma una palma ed un coccodrillo, che ricordano la sua origine greco-egiziana. Il cristianesimo fa parte del bagaglio che la Siria e la Grecia depositarono sulle spiagge della Gallia. Tra i testi più antichi dei fasti cristiani di Francia, si trova un indirizzo delle comunità di Lione e di Vienna ai « loro fratelli d'Asia e della Frigia ». I primi martiri, il vescovo Potino, Attalo di Pergamo, il medico Alessandro di Frigia, provenivano dall'Asia ; molto più tardi, all'epoca di Gregorio di Tours, i siri sono numerosi in parecchie città del centro della Gallia. Ma specialmente i pellegrini volsero il cammino verso i luoghi santi dond'era sorto il nuovo Dio, ed a misura ch'egli converte il mondo, il cristianesimo orienta le anime verso la Grecia e l'Asia. Le arti plastiche erano allora un succedaneo della fondazione del culto; la conquista religiosa portava seco le immagini bisantine.

FIG. 13. — IGEA O CERERE.
*Museo di Saint-Germain.*
*(Scavi dell'Espérandieu al monte Auxois).*

FIG. 14. — IL BATTISTERO DI S. GIOVANNI A POITIERS.
*(Fot. Hachette).*

FIG. 15. — STATUETTA DI CARLO MAGNO PROVENIENTE DALLA CATTEDRALE DI METZ. *Museo Carnavalet.* (*Fot. Hachette*).

E' più malagevole definire la parte che in questo sviluppo spetta alla popolazione barbara: chi abbia idee preconcette in proposito, la può fare o molto grande o molto piccola, a piacere, perchè qui le opere mancano. Nei monumenti che stanno per sorgere, le tradizioni romane o bisantine si manifestano subito: tuttavia v'appare talora una decorazione strana, fantastica, analoga a quella dei gioielli barbari, a certe sculture settentrionali in legno, alle miniature di qualche manoscritto sassone, con mostri che si confondono cogli intrecci, si torcono, s'avvolgono, si mordono come bestie prese alla rete; nella scultura romanica ritroveremo queste forme violente, differenti dalle fantasie bisantine stilizzate con maggior scienza e rigore.

I barbari furono abili fabbri ed orafi eccellenti; praticavano le arti del metallo e del fuoco. Sapevano incastrare nell'oro pietre preziose non tagliate; non lavoravano solamente spade e lance, ma sembra che abbiano introdotta pure l'arte d'ornare di grosse gemme le croci, i calici, i reliquiari, e fin le legature dei libri. L'oreficeria merovingia conservò grande fama nel medio evo, e negli inventari ricorre spesso l'*opus Sancti Eligii*. Sant'Eligio diventa il patrono degli orafi, ed il suo paese, il Limosino, si fa centro dell'industria degli smalti. Ma soprattutto i barbari, venuti da regioni boschive, erano piuttosto falegnami e carpentieri che non muratori ed architetti. Essi col legno costruirono chiese, castelli e città, delle quali nulla è rimasto; ma se questi edifizi cedettero il posto alle costruzioni murate dei gallo-romani, le magnifiche impalcature a sostegno dei tetti elevati si mantennero attraverso il medio evo. Le alte torri, le guglie, tutte le forme acute

FIG. 16. — CORONA DEL RE RECESVINTO. *Museo di Cluny.* (*Fot. Hachette*).

che la città puntava verso il cielo, furono rizzate da arditi falegnami sopra le costruzioni massicce dell'architettura romana. Le case a tetto acuminato e le case a tetto piano distinguono la Francia settentrionale dalla Francia meridionale; dopo il rinascimento, i tetti francesi a poco a poco si livellarono, tuttavia ancora nel secolo XVII gl'italiani, appena passate l'Alpi, si sentivano sorpresi dall'altezza dei tetti.

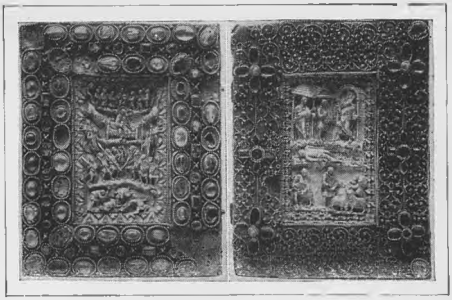


FIG. 17 — LEGATURA D'UN SALTERIO DI CARLO IL CALVO, NELLA BIBLIOTECA NAZIONALE. (*Fot. Berthaud*).

Ma, in complesso, i barbari probabilmente hanno costruito meno di quanto abbian distrutto. I rari monumenti che parlano ancora della confusa civiltà merovingia dimostrano come lo spirito cristiano si sia adattato ai costumi antichi. Il battistero di S. Giovanni a Poitiers, la cappella di S. Lorenzo a Grenoble sono costruzioni antiche adattate agli usi della nuova religione. Le parti più antiche della chiesa di San Giovanni mostrano la muratura romana, con rottami e mattoni che disegnano modesti ornamenti; le cornici fine ed i frontoni conservano le forme antiche, che gli architetti del Poitou non dimenticheranno mai. I primi battezzandi in quel battistero potevano credere di trovarsi in una sala delle terme; dopo il X secolo erano in una chiesina dagli ornati romanici. A S. Lorenzo di Grenoble, certi capitelli sormontati da pesanti architravi rammentano Ravenna e Costantinopoli; sono pur bisantine le costruzioni carolinge di Germigny e d'Aquisgrana. Di questo periodo quasi vuoto per l'arte, all'infuori dei monumenti romani nulla restò di durevole; la civiltà antica, decomponendosi, continuò sotto forma latina e poi bisantina.

FIG. 18. — PILASTRO CAROLINGIO NELLA CHIESA DI CRAVANT. (*Fot. M. Historiques*).

I fondatori dell'arte medievale lavoreranno su un edifizio romano.

BIBLIOGRAFIA. — S. REINACH, *Description raisonnée du Musée de Saint-Germain*, Paris, 1894 ; *Les Gaulois dans l'Art antique*, Paris, 1889. — E. ESPÉRANDIEU, *Recueil général des bas-reliefs de la Gaule romaine* (Collection des Documents inédits), Paris, 1907, finora 2 vol. — C. BARRIÉRE FLAVY, *Les Arts industriels de la Gaule du V^e^ au VII^e^ siècle*, 3 vol., Toulouse, 1901. — LÉON JOULIN, *Les Etablissements gallo-romains de la plaine de Martres Tolosanes*, Paris, 1901. — C. JULLIAN, *Routes romaines et routes de France* (*Rev. de Paris*, 1900). — J. QUICHERAT, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, Paris, 1886. — R. DE LASTEYRIE, *La Basilique de Saint-Martin de Tours*, Paris, 1892. — MARCEL REYMOND, *La Chapelle Saint-Laurent de Grenoble*, Paris, 1896. — A. MARIGNAN, *Un historien de l'art français: Louis Courajod, les Temps francs*, Paris, 1889. — L. BRÉHIER, *Les Colonies d'Orientaux en Occident au commencement du Moyen Age* (*Byzantinische Zeitschrift*, 1903).

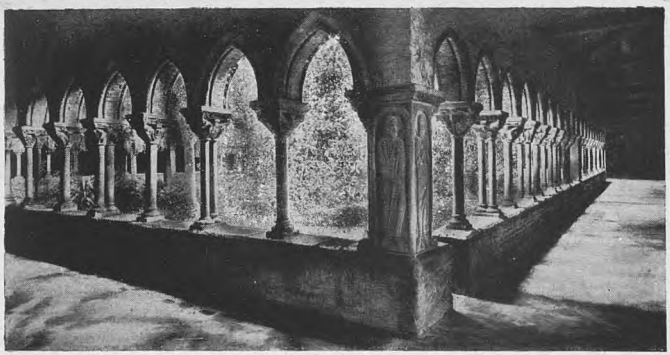


FIG. 19. — CHIOSTRO DI MOISSAC.
(*Fot. Hachette*).

CAPITOLO II.

## L'ARTE MONASTICA O ROMANICA.

LA VITA MONASTICA; I BENEDETTINI DI CLUNY E DI CISTELLO. — LA PROPAGANDA ARTISTICA DEI PELLEGRINAGGI. — ORIGINE DELL'ARCHITETTURA ROMANICA. — I TIPI REGIONALI: ALVERNIA-LINGUADOCA, BORGOGNA-PROVENZA, POITOU-SAINTONGE, FRANCIA SETTENTRIONALE. — COMUNANZA DELL'ICONOGRAFIA RELIGIOSA E MOTIVI REGIONALI. — LA CONTINUITÀ DELLA PITTURA. — IL RINASCIMENTO DELLA SCULTURA; INFLUENZE ANTICHE E BISANTINE; RICCHEZZA DECORATIVA; COMPOSIZIONI DRAMMATICHE. — LO STILE ROMANICO È LA PRIMA FORMA DEFINITA DELL'ARTE FRANCESE.

L'ATTIVITÀ raffinata donde nascono le arti non è possibile che in una società ben fatta; or la migliore società, nel secolo XI, era quella dei monaci. Fino alla formazione dei popolosi comuni del nord della Francia, la civiltà s'era rifugiata nei grandi monasteri. Le città meridionali che avevano sviluppato o conservato nelle loro mura qualcuna delle raffinatezze del mondo antico, non ne lasciarono traccia che nelle loro poesie auliche; le arti figurative, dopo la caduta del paganesimo, esistono solo per la nuova religione.

Entro i confini ristretti dei monasteri ben popolati e ben chiusi si concentrò il lavoro manuale ed intellettuale necessario all'esistenza dell'arte. L'architettura, la scultura, la miniatura, le vetrate nell'epoca romanica rappresentano altrettanti fiori d'at-

FIG. 20. — ABSIDE DI NOTRE-DAME-DU-PORT A CLERMONT-FERRAND.

tività monastica. Il chiostro conserva i germi della cultura antica; raccoglie e nutre poche scintille staccatesi dal focolare bisantino, mentre fuori di lì esse si spengono nella tormenta d'un mondo anarchico. Il monastero richiama la villa di altri tempi; la corte col porticato è l'antico peristilio, ingrandito; il vestito del monaco, la sua faccia sbarbata ed i capelli corti conservano in mezzo ai costumi barbari le abitudini gallo-romane. Oggi ancora, i vecchi monasteri di Moissac, di Tolosa, d'Arli raccontano d'essere stati luoghi di tranquilla felicità, oasi di dolcezza e di pace nella vita rude del secolo. Quanti circolavano sotto quelle belle arcate, intorno ai piccoli cortili verdi si sentivano trattenuti laddentro da tutte le aspirazioni un po' alte dell'anima; dimenticavano il mondo, i suoi tumulti, le sue avventure, e tra i lor modi preferiti di cantare la gloria di Dio era l'arte degli alluminatori, che ricopiava con ogni cura le miniature bisantine; era l'opera degli scultori e dei vetrai che pazientemente trasportavano quelle scene minute sui capitelli e le finestre delle chiese. Il monastero forma una città che ha i suoi mezzi d'esistenza e la sua industria. Industrie difficili, come l'oreficeria, vi avevano le loro officine. L'arte romanica risente un po' dell'esser stata chiusa nelle celle claustrali : manca di freschezza e di gioventù; in essa i sentimenti più sinceri si vestono spesso di forme mandate a memoria come le frasi della preghiera; anche l'energia più violenta non riesciva sempre a rompere la disciplina della regola.

I monaci furono anche architetti, e primi seppero edificare santuari vasti, eleganti e solidi; le più importanti chiese romaniche, le più riccamente adorne era-

FIG. 21. — CHIESA DI SAINT-NECTAIRE. (*Fot. Neurdein*).

FIG. 22. — ABSIDE DI SAN SATURNINO A TOLOSA. (*Fot. Hachette*).

no le abbazie. Percorrere la Francia per vedere i più bei monumenti dell'architettura e della decorazione romanica, vuol dire fare il pellegrinaggio delle più illustri abbazie benedettine, da S. Germano di Parigi a S. Stefano di Caen, da S. Benigno di Digione alla Maddalena di Vézelay, da S. Trofimo d'Arli a St. Gilles, da S. Saturnino di Tolosa alla S. Croce di Bordeaux, a S. Marziale di Limoges, a Souillac, a Beaulieu, ad Issoire, a S. Savino di Poitiers. La più imponente di queste abbazie è scomparsa : quella di Cluny, che nel secolo XI comandava alla cristianità, e nel secolo XII quella di Cistello. In mezzo all'anarchia generale, esse formarono organizzazioni possenti; ed i monaci neri di Cluny e i monaci bianchi di Cistello, inviati attraverso la Gallia ed oltre i suoi confini, diffusero la loro sapiente architettura e propagarono i loro motivi iconografici.

Per merito dei monaci l'arte romanica si dilatò sul suolo dell'antica Gallia. Era una civiltà meno splendida, senza dubbio, che quella del III secolo dell'era nostra, ma non era più circoscritta alle città; i monaci s'erano appartati dalle grandi vie per penetrare nelle terre dei *pagani*, per dissodarle e seminarvi il cristianesimo. « Essi decorano i deserti colle loro sante perfezioni — scrive Ugo da San Vittore —; ornano le solitudini colla loro giustizia, coi loro pii conversari, coi loro buoni esempi ». Essi portarono inoltre in quei deserti l'arte di fabbricare, di scolpire e di dipingere.

FIG. 23. — CHIESA DI ROYAT. (*Fot. Neurdein*).

La relativa comunanza dello stile in un'arte dispersa come quella dell'XI e del XII secolo sarebbe inesplicabile, se non si ricordasse che i monumenti principali segnavano le tappe di

FIG. 24. — NAVATA DI SAN SATURNINO A TOLOSA. (*Fot. Hachette*).

FIG. 25. — FACCIATA DI NOTRE-DAME-DU-PUY. (*Fot. Neurdein*).

una società sempre in movimento. Tutta l'arte romanica nacque dal culto delle reliquie : per venerarle occorreva prendere ogni tanto il bordone del pellegrino. I riti più importanti dell'esistenza conducevano l'uomo davanti a tombe e ad arche, il cui contatto conferma i giuramenti e guarisce le malattie ; il pellegrinaggio lungo e gravoso cancella i delitti e rasserena le coscienze turbate. I santuari in voga attiravano i fedeli in sì gran numero, che per accoglierli si dovettero ingrandire le navate e creare gli ambulacri ; gli edifizi si vanno ampliando per contenere l'affluenza di quelli che non capivano più nelle chiese troppo strette dello stile romanico primitivo. Le grandiose opere architettoniche di Vézelay o d'Autun, di Saint-Gilles o di Arli, eccedono infinitamente i bisogni d'un'ordinaria chiesa abbaziale ; esse miravano molto oltre i confini della parrocchia, a quelle popolazioni ambulanti che andavano a pregare la Maddalena, San Lazzaro, Sant'Egidio

FIG. 26. — MUNICIPIO DI SAINT-ANTONIN.

o san Trofimo. Le offerte arricchiscono i santuari ; le guarigioni ed i miracoli pagano le chiese costose e le loro sculture, le oreficerie, gli avori ed i tessuti preziosi. Le ossa di Santa Fede, rubate e trasportate a Conques, accesero in pien deserto un focolare d'arte romanica, con quella sua chiesa ardita, ornata di sculture e nascondente un tesoro.

FIG. 27. — IL CHIOSTRO D'ELNES PRESSO PERPIGNANO. (*Fot. Neurdein*).

Quando vennero a mancare le preziose colonne monolitiche dei monumenti antichi, e non sapendosene tornire altre, si dovette ricorrere ai tronchi di legno o costruire pilastri di muratura per sostenere i tetti delle basiliche; per lo stesso motivo, all'antico cornicione, fatto di lunghe pietre rigide, si sostituisce l'arco murato. Allora la basilica latina subisce le trasformazioni che a poco a poco conducono allo stile romanico. L'edifizio, rispondente sempre agli stessi usi, conserva la sua pianta originale, ma il nuovo sistema di costruzione ne cambierà interamente l'aspetto. All'architettura che normalmente posava una copertura armata di legno sopra colonne e muri leggeri, succede quella degli etruschi e dei romani che elevano la volta a spinta obliqua sopra muri grossi.

FIG. 28. — NAVATA DELLA MADDALENA A VÉZELAY (CORO GOTICO). (*Fot. Neurdein*).

Nell'epoca carolingia la chiesa è ancora coperta da un'impalcatura di legno alla maniera antica ; solo in qualche cripta s'incontra la volta bassa, stretta, schiacciata su pilastri pesanti. Sul principio del secolo XI, gli architetti incominciarono a sopprimere

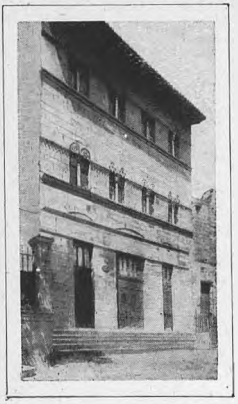


FIG. 29. — CASA ROMANICA A SAINT-GILLES (GARD). (*Fot. Neurdein*).

l'impalcature per costruire le chiese unicamente di pietra. La cristianità rinnovò allora i suoi edifizi. « Circa tre anni dopo il mille, le basiliche furono rinnovate quasi in tutto l'universo, specialmente in Italia e nelle Gallie, benchè la maggior parte di esse fossero ancora tanto belle, da non abbisognare di riparazioni. Ma i popoli cristiani sembravano gareggiare tra loro in magnificenza, a chi elevasse le chiese più eleganti. Si sarebbe detto che il mondo intero, di comune accordo, avesse gettato di dosso i cenci della sua antichità per rivestire un bianco paludamento ecclesiastico. Allora i fedeli migliorarono (*in meliora permutavere*) le chiese metropolitane, come le abbaziali e gli oratori dei piccoli borghi ». Questo testo famoso d'un benedettino borgognone, Rodolfo Glabro, dice molto chiaramente che le chiese non furono rifatte per necessità, ma perchè era apparso allora un tipo nuovo, di fronte al quale l'antico sembrava giù di moda. E quale fu questo miglioramento? Fuor d'ogni dubbio, la costruzione in pietra da taglio e l'impiego della volta.

La pianta restava quella dell'antica basilica: una grande navata, talvolta due laterali; all'ingresso un portico o nartece e, dietro il coro, l'abside; davanti il coro, la navata è attraversata dal transetto, che dà alla chiesa la forma d'una gran croce stesa al suolo. Ma tra le basiliche latine e le romaniche, c'è una grande differenza; il peso della volta di pietra e la pressione che essa esercita sui punti d'appoggio, richiede pilastri massicci e muri pesanti, poco elevati e capaci di resistere alla spinta obliqua. L'intero edifizio si raccoglie in se stesso per sostenere il possente lavoro di muratura.

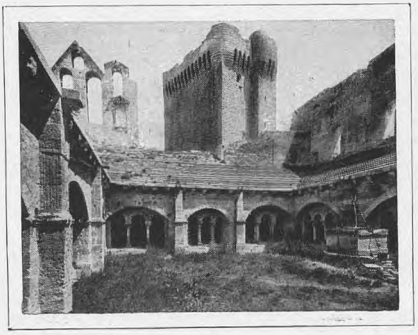


FIG. 30. — CHIOSTRO DI MONTMAJOUR (BOUCHES-DU-RHÔNE). — (*Fot. Neurdein*).

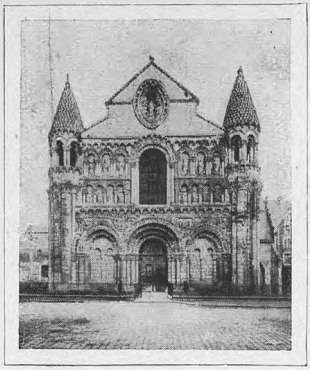


FIG. 31. — FACCIATA DI NOTRE-DAME-LA-GRANDE A POITIERS. (*Fot. Hachette*).

Al sistema d'ottenere la stabilità semplicemente colla verticalità dei muri, si sostituì un altro equilibrio, risultante da forze laterali che si controbilanciano. Il tempio antico si rizzava da terra ben staccato e svelto, senza slancio esagerato, senza eccessi di leggerezza, ma come s'addice ad un'architettura che non tien conto della pesantezza; la chiesa romanica, non affrancata da questa schiavitù, s'eleva più timidamente; i muri lasciano trasparire lo sforzo, s'appuntano con violenza contro il suolo, sono massicci e tozzi; una specie di lotta s'impegna tra la materia e la forma: la storia di questa lotta è la storia dell'architettura medievale. Nel sec. XI, la materia impone all'architettura il suo aspetto; nell'epoca gotica, l'artefice si rende padrone della materia e dalla massa inerte sa trarre un'ossatura resistente, e sui muri alleggeriti eleva la volta vertiginosa.

Gli architetti più antichi non osano ancora lanciare nello spazio muraglie e pilastri; le loro costruzioni restano rasente terra, come temendo di perdere il contatto coi suolo: fabbricano empiricamente, senza calcolare bene le forze dei muri troppo grossi; lo sforzo supera l'effetto utile. Eppure, molto spesso la volta è mal fissata; qua e là s'accascia un po' su se stessa, spostando i punti d'appoggio; avvenuta la cosa, si dovettero rinforzare i muri che si sfiancavano; narrano le fonti che molte fabbriche rovinarono, e difatti le chiese romaniche che vediamo oggi datano raramente dal principio dell'XI secolo; esse sostituiscono una prima generazione di chiese romaniche, quelle che Rodolfo Glabro aveva vedute edificare e che noi non conosciamo.

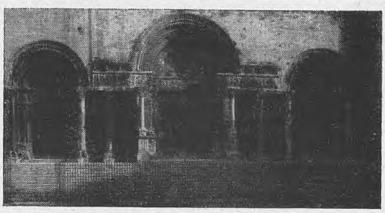


FIG. 32. — PORTA A SAINT-GILLES. (*Fot. Neurdein*).

Ma i progressi furono rapidi. Ben presto i costruttori conobbero i punti meccanicamente

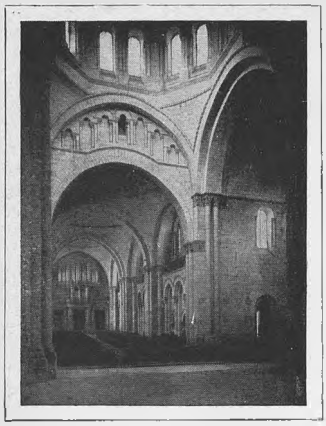


FIG. 33. — NAVATA DI SAN PIETRO AD ANGOULÊME.

utili, e li irrobustirono, per alleggerire l'edifizio nelle sue parti inattive. A fine d'impedire cedimenti e crepe nella volta a tutto sesto, la rinforzarono ogni tanto con ghiere a forte rilievo, dette archi doppi. Questi archi doppi posano all'interno sopra contropilastri ed all'esterno sono puntellati da contrafforti; così la nave maggiore, divisa in campate, si trova rinchiusa in un'armatura metodica d'archi e di contrafforti. S'impiegavano anche altri sistemi di volta, quale la volta a frontone e la volta a crociera, già molto usata dai romani e formata dall'intersecamento di due volte semicilindriche. La cupola era in uso specialmente tra i bisantini. Servono a collegare la base della cupola alla pianta quadrangolare della campata certi triangoli sferici detti pennacchi; più spesso ancora s'impiegano, a reggere la cupola negli angoli, certi sporti o volte dette a corno di vacca. Nel punto di contatto tra due volte semicilindriche o tra due cupole, un arco doppio a forte sporgenza prende la sua parte di spinta e la trasmette ai contrafforti.

Tuttavia, l'edificio non giunge a dissimulare lo sforzo; le navate laterali, che nelle antiche basiliche dovevano semplicemente rendere più vasto il vaso centrale, ora, colla loro volta a quarto di cilindro, servono a puntellarlo; la grossezza dei pilastri e dei muri fa apparire più angusto lo spazio rimasto libero.

All'esterno, il profilo tende alla forma piramidale: la base dell'edifizio si schiaccia e s'allarga; la navata maggiore riposa sulle navate laterali e l'abside

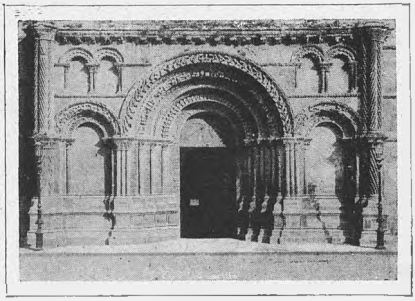


FIG. 34. — PORTA DI SANTA CROCE A BORDEAUX. — (*Fot. Hachette*).

s'estolle sulle absidine secondarie che fa sorgere intorno a sè. L'architetto conosce gli organi che vanno rinforzati, ma non osa ancora — lo faranno gli architetti del secolo XIII — staccare dalla massa i contrafforti; li dissimula invece quanto può, li trasforma in ornamenti, li unisce con archetti, o li arrotonda in modo da farne colonne incassate. Lo stile romanico ama la linea curva, le forme piene e rigonfie: muratore meraviglioso com'è, inventore d'un nuovo sistema costruttivo, s'affatica a dissimulare le sue innovazioni sotto forme tradizionali. Però, in alto, si spinge al cielo qualche torre, rizzata sulla facciata o sull'incrocio delle navate, e s'assottiglia man mano che sale, e dai piani superiori traforati da finestre lancia nello spazio una guglia ardita. Il campanile romanico s'inalza fieramente, perchè in mezzo ad un edifizio compatto è indipendente e libero dal generale sistema d'equilibrio; basta esso solo talvolta a mutare impronta alla chiesa ed a rivelare come tutto quel complesso pesante aspiri al cielo.

FIG. 35. — FACCIATA DELLA CHIESA DI S. PIETRO AD ANGOULÊME. (*Fot. Hachette*).

L'architettura romanica, diffusa su tutta la faccia dell'antica Gallia, s'adattò alle risorse materiali delle singole regioni ed alle abitudini locali dei costruttori. L'arte rivela personalità regionali, nello stesso momento che compaiono nella storia le grandi divisioni feudali.

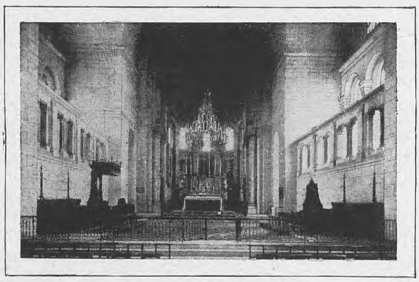


FIG. 36. — NAVATA DELLA CHIESA DI SAINT-FRONT A PÉRIGUEUX. (*Fot. Neurdein*).

Nell'Alvernia, in quell'altipiano dapprima refrattario alla civiltà latina, ma che poi la seppe meglio conservare, l'architettura romanica creò le sue costruzioni più sapienti. Notre-Dame du Port, a Clermont-Ferrand, o la

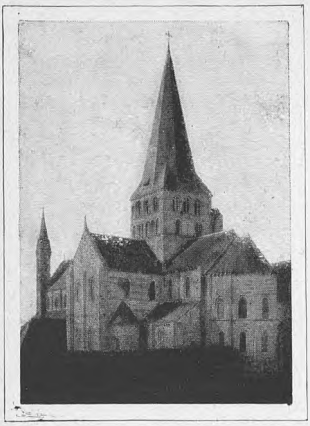


FIG. 37. — SAN MARTINO DI BOSCHERVILLE.

chiesa di Saint-Nectaire, sono edifizi robusti, bene studiati nelle loro proporzioni, tagliati in un bel granito che dà muri mirabili e sculture grossolane. La chiesa dell'Alvernia è l'organismo romanico più completo ; le sue navi laterali colla volta a crociera hanno tribune colla volta a quarto di cilindro, e dall'ambulacro che circonda il coro irradiano graziosamente le absidi secondarie ; sulla crociera centrale sorge una torre che solleva ed alleggerisce quel complesso atticciato. Questo genere di costruzioni vigorose si propagò poi lungo le pendici dell'altipiano centrale: si ritrovano nella vallata che seguiva la grande strada di Clermont e di Brioude, nel Limosino, nel Quercy e nella Linguadoca. Tolosa, inaugurando fin d'allora il suo compito nell'architettura, traduce in mattoni quell'ammasso di pietra, sì da dare ai campanili della Linguadoca un aspetto originalissimo. L'influenza di questa innovazione s'estende molto lontano: San Saturnino di Tolosa ispirò il disegno della chiesa primitiva di Santiago di Compostella. Così il pellegrino sperduto in regioni lontane salutava ad ogni tappa della strada, il santuario romanico del suo paese e riconosceva la sua religione in mezzo a province sconosciute (fig. 19-26).

La stretta parentela che corre tra le chiese della Borgogna e quelle della Provenza richiama le relazioni esistenti tra il nord e il sud del bacino del Rodano : il reame d'Arli univa un tempo la Borgogna e la Provenza. I grandi santuari della Borgogna conservavano reliquie provenzali ; la Maddalena e San Lazzaro sbarcati altra volta alla Camargue,

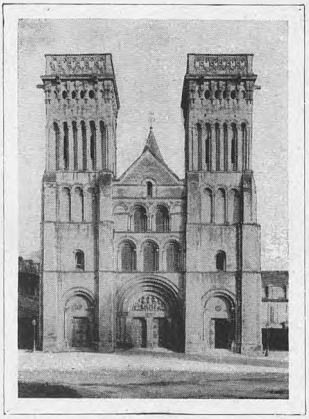


FIG. 38. — FACCIATA DELLA TRINITÀ (ABBAYE AUX DAMES), A CAEN.

avevano reliquie a Vézelay e ad Autun. La grandiosa abbazia di Cluny fu distrutta quasi completamente, le chiese che resistettero testificano come gli architetti d'allora fossero audaci fino a sacrificare talvolta la solidità: essi elevavano arditamente le volte, scostavano i muri e li rafforzavano solamente con navate laterali poco elevate e non sormontate da tribune, risparmiando così uno spazio per rischiarare direttamente la grande navata per mezzo di finestre alte. I provenzali fabbricavano alla maniera borgognona, ma elevando di più le navate laterali, e l'abbagliante luce meridionale entrava per finestre molto ridotte. Queste chiese, erette talvolta al posto d'antichi templi romani, ne utilizzarono gli avanzi; fregi scolpiti e colonne, incassati tra le decorazioni romaniche, ricordano ancora che l'arte antica regnò su quel suolo prima della civiltà cristiana (fig. 28 e 32).

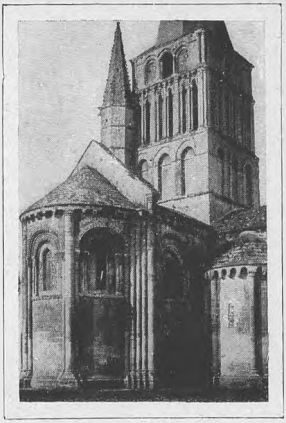


FIG. 39. — ABSIDE DELLA CHIESA D'AULNAY NELLA SAINTONGE.

Nel Sud-ovest, dalla Loira ai Pirenei, artefici del Poitou e della Saintonge elevarono innumerevoli chiese, le cui navate laterali, molto alte, s'addossano strettamente ai fianchi della navata centrale, che resta oppressa e mal rischiarata. Ma sulle facciate e talvolta sulle porte laterali gli scultori spandono tutta una meraviglia d'ornato. Il calcare dolce e compatto permette di scolpirvi immagini fine, arabeschi flessuosi, e la costruzione un po' goffa si trova così racchiusa come entro un cofanetto d'avorio. Nella stessa regione, molte chiese, grandissime come umilissime, sono coperte di cupole, il più delle volte dissimulate esteriormente sotto tetti a due pioventi ; ma in Saint-Front di Périgueux, le cupole sferiche sono visibili e coprono le quattro braccia eguali d'una croce greca: l'aspetto orientale di tale

FIG. 40. — FACCIATA DI SANTO STEFANO (ABBAYE AUX HOMMES), A CAEN. (*Fot. Hachette*).

FIG. 41. — L'ARMATA DI GUGLIELMO IL CONQUISTATORE ACCAMPATA.
ARAZZO DI BAYEUX. (*Fot. Hachette*).

architettura richiama invincibilmente il ricordo di Bisanzio, mentre la pianta della chiesa è identica a quella di San Marco a Venezia (fig. 31-36).

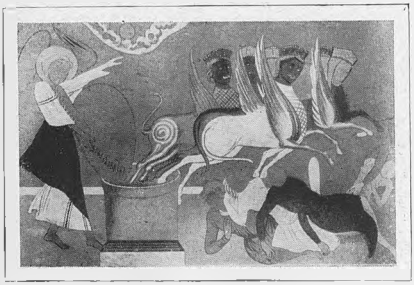


FIG. 42. — SCENE DELL'APOCALISSE.
PORTICO DI S. SAVINO PRESSO POITIERS.
*Biblioteca Nazionale delle stampe.*

Queste costruzioni romaniche sembrano più forti e più floride dove il suolo fu più lavorato dalla cultura antica. Le province del Nord non seppero inalzare edifici sì perfetti, come le chiese dell'Alvernia e della Linguadoca. Ma non è a dire che mancasse colà l'ardimento; al contrario, i normanni intrapresero costruzioni tanto ardite, che non le poterono coprire con volte di pietra; i muri troppo alti non avrebbero resistito. Perciò l'opera dei muratori fu completata dai falegnami, mentre le superbe chiese dell'*Abbaye aux Hommes* e dell'*Abbaye aux Dames* di Caen, incominciate con disegno romanico, per esser compite do-

FIG. 43. — DIO CREA IL SOLE E LA LUNA.
NAVATA DI S. SAVINO PRESSO POITIERS.
*Biblioteca Nazionale.*

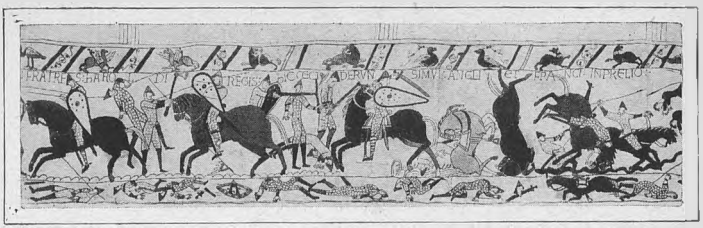


FIG. 44. — EPISODIO DELLA BATTAGLIA D'HASTINGS.
ARAZZO DI BAYEUX.

vettero attendere la volta gotica (fig. 37 - 40).

Durante la stessa epoca romanica, il cristianesimo suscitò inoltre una diffusione vigorosa dell'arti figurative. Da principio aveva formato una ricchissima iconografia, che coll'andar dei secoli si perpetuò nelle miniature, nei dipinti murali, nelle sculture, negli smalti e nelle vetrate. Dopo aver quasi soppressa la scultura, troppo penetrata di paganesimo, aveva favorito all'opposto una prodigiosa fioritura pittorica, trovando un dogma dell'immagine per illustrare il dogma della scrittura. I soggetti religiosi s'erano fissati nell'arte orientale in composizioni numerosissime e stabili, che si propagarono di monastero in

FIG. 45. — TESTA RELIQUIARIO
DI SAN BAUDINO.
CHIESA DI SAINT-NECTAIRE.

FIG. 46. — FRAMMENTI DI VETRATA DI NOTRE-DAME-DE-CHARTRES.[1]
L'ANNUNZIAZIONE. L'ANNUNZIO AI PASTORI. LA NATIVITÀ.
*Biblioteca Nazionale.*

FIG. 47. — SATANA PRESIEDE AI SUPPLIZI. APOCALISSE DI S. SEVERO. MANOSCRITTO LATINO DELLA BIBLIOTECA NAZIONALE. (*Fot. Berthaud*).

monastero, soprattutto grazie ai manoscritti miniati. Su questo fondo comune s'eserciterà d'ora in poi l'arte cristiana, che tra le fonti delle arti figurative di tutta l'Europa sarà come un linguaggio originale, le cui radici comuni si diramano in dialetti diversi.

I motivi figurali si trasmettono ancora più facilmente che l'architettura; l'iconografia cristiana, come la religione, è quasi tutta un derivato dall'Oriente. I primi soggetti trattati dai pittori delle catacombe e dagli scultori di sarcofagi tra i cristiani d'Occidente — scene dell'antico Testamento, il passaggio del Mar Rosso, Daniele, Giona ecc. — sembrano esser scomparsi nell'abbondante repertorio introdotto dalle miniature benedettine. All'epoca merovingia, più tardi al tempo di Carlo Magno, parecchi pittori diedero prova non dubbia d'originalità inventiva, poichè nella famosa basilica di Tours seppero raccontare la vita di San Martino e nel palazzo di Carlo Magno ad Aquisgrana glorificarono la schiatta ed il regno dell'imperatore. Ma non ce ne resta che il ricordo nei racconti degli storici o dei poeti. Questa tradizione pittorica rovinò insieme colla civiltà carolingia, e quando l'arte riprese vita, alla fine del secolo XI, gli artisti di Francia sembrarono valersi soprattutto delle invenzioni e delle forme bisantine.

I pittori restano estranei a tutte le ispirazioni realiste, accolgono in sè immagini bell'e fatte senza adattarle a ritratti del mondo in cui vivono. Tuttavia,

FIG. 48. — IL MATRIMONIO MISTICO DI SANTA CATERINA. CHIESA DI MONTMORILLON.

FIG. 49. — ADAMO, EVA E L'ANGELO. CAPITELLO DI NOTRE-DAME-DU-PORT A CLERMONT-FERRAND. (*Fot. Hachette*).

anche nel secolo XII, questa iconografia comune, istallandosi su suolo francese, non conserva la sua uniformità. E gli scultori, traducendo in pietra i motivi bisantini, non portano le stesse abitudini in tutte le regioni; non usano gli stessi strumenti, nè lavorano la stessa pietra. I provenzali forano il marmo col trapano come gli scultori antichi; i monaci borgognoni profilano figure lunghe e piatte e quelli della Linguadoca forme robuste; quelli dell'Alvernia faticano a scolpire il granito, mentre quelli del Poitou e della Saintonge trattano con libertà di fantasia il calcare delle loro regioni. Così si distinguono vari stili provinciali in questa scultura dalle forme derivate, e se ne riscontrerebbero anche nella pittura, se i monumenti di questa si fossero conservati più numerosi. Inoltre, pur inventando poco, ogni chiesa sa scegliere nel repertorio comune i soggetti che interessano il culto locale. Innumerevoli pellegrini accorrono in Provenza per venerarvi le reliquie delle tre Marie sbarcate con Lazzaro alle foci del Rodano, e le loro immagini s'incontrano in tutti i grandi santuari provenzali; si vedono sulla porta di Saint-Gilles, in San Trofimo d'Arli, mentre vanno al sepolcro di Gesù risorto, dritte dritte, avvolte in lunghe vesti siriache e tenendo tra le mani il vaso degli aromi, con atteggiamento uguale in tutte e tre. E ancora nel secolo XV i dipinti d'Aix e d'Avignone, sovente risuscitarono la figura di Lazzaro.

Nelle regioni dell'Ovest, sulla grande via che conduce verso Santiago di Compostella, attraverso il Poitou e la Saintonge, per Blaye, Bordeaux e Roncisvalle, le chiese hanno pure una decorazione molto caratteristica: un cavaliere che schiaccia un vinto. Le « geste » di Rolando e di Turpino raccontano come quella regione fosse strappata a palmo

FIG. 50. — BASSORILIEVO DELLA CATTEDRALE DI BAYEUX.

FIG. 51. — CAPITELLO PROVENIENTE DALLA CHIESA DI SAN SATURNINO A TOLOSA E CONSERVATO NEL MUSEO DEGLI AGOSTINIANI. (*Fot. Hachette*).

a palmo ai saraceni da Carlo Magno e dai suoi paladini; ogni chiesa o monastero pretendeva di fermare il pellegrino davanti a qualche reliquia di guerrieri morti combattendo contro gl'infedeli; oggi gli archeologi scorgono in quel cavaliere un Costantino bisantino; la gente d'altri tempi vi riconosceva senz'altro l'imperatore « ammazzamori », del quale le canzoni raccontavano imprese e segnalavano il passaggio. La tradizione si mantenne; un Carlo Magno incontestabile fu scolpito a Saintes nel secolo XV, sulla porta della cattedrale. Le venerabili reliquie di San Martino a Tours fecero viaggiare molti pellegrini, e le chiese a lui dedicate sono innumerevoli nell'Ovest, dove nei santuari allineati lungo la via tuttora s'incontra di frequente su vetrate e capitelli l'imagine del cavaliere che spartisce col mendico la sua cappa.

FIG. 52. — I SEGNI DEL LEONE E DELL'ARIETE, PROVENIENTI DA SAN SATURNINO DI TOLOSA E CONSERVATI NEL MUSEO DEGLI AGOSTINIANI.

Ma questi esempi, benchè altri vi si possano aggiungere, restano eccezioni; nel suo complesso, l'iconografia religiosa s'espande uniformemente col dogma che accompagna. Malgrado la sua origine orientale, essa s'acclima molto bene in Francia: non prende il posto d'un'arte anteriore; risponde al bi-

FIG. 53. — CAPITELLO DEL CHIOSTRO DI MOISSAC. — (*Fot. Hachette*).

FIG. 54. — PROFETA. — CHIESA DI SOUILLAC.

sogno della sensibilità religiosa; porta ai cristiani l'immagine concreta che permette loro di figurarsi Gesù, la Vergine, gli Apostoli, le storie meravigliose od ingenue del Vangelo e le visioni fantastiche dell'Apocalisse e di vedere così più da vicino quel centro di luce che coi suoi raggi avvolge tutta la loro esistenza. Per il momento, i cristiani dell'epoca romanica si contentano di riprodurre le imagini bisantine come ripetono le narrazioni sacre, cioè senza mutarvi nulla: ma in quelle forme torpide vi sono forze latenti che stanno per risvegliarsi; gli scultori romanici daranno anima a quelle figure e l'iconografia ieratica finirà un giorno col far parte della vita.

FIG. 55. — PILASTRO CON CHIMERE NELLA CHIESA DI SOUILLAC.

Sotto forma pittorica i motivi figurativi vennero dall'Oriente, e la pittura nell'epoca romanica fu complemento naturale dell'architettura; la volta ed i muri pieni le offrivano vaste superficie. I monaci del secolo XI e XII miniavano le loro chiese come i loro manoscritti; la rude opera muraria scompariva sotto le miniature ingrandite, che rendevano presenti le storie lontane del cristianesimo nascente ed i terrori dell'aspettata fine del mondo. La maggior parte di esse oggi è scomparsa, ma un occhio attento ritrova ogni tanto sulla volta di qualche cripta oscura certe linee di bistro disegnanti lunghe figure dal profilo bisantino ed i noti atteggiamenti dell'Annunziazione o della Fu-

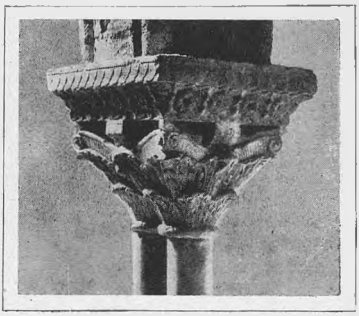


FIG. 56. — CAPITELLO DEL CHIOSTRO DI MOISSAC. — (*Fot. Hachette*).

FIG. 57. — IL GIUDIZIO FINALE. PORTA DELLA CHIESA DI BEAULIEU.

ga in Egitto; i pellegrini che in altri tempi traevano a venerare le reliquie del santo vi potevano ancora ammirare, alla luce dei ceri, forme precise e colori smaglianti.

Gli affreschi, in gran parte consumati, che ancora si scorgono in qualche chiesa, specialmente nella regione del Poitou, permettono di farsi un'idea di ciò che fosse la pittura romanica. I decoratori trattavano l'affresco come l'avevano trattato gli antichi e come lo trattavano ancora i bisantini ; il monaco Teofilo descrive il processo relativo in un trattato — *Diversarum artium schedula* — ch'è un manuale delle arti di quei tempi. I colori sono stesi a tinte piatte, circoscritte da contorni duri; il rilievo si riduce a qualche tratteggio di bianco nei chiari ed a qualche ombreggiatura terrosa negli scuri. E il disegno, impoverito, striminzito dai monaci pel corso di secoli, è ripreso dai pittori romanici che lo maneggiano talvolta brutalmente: se le linee sono tormentate, e violente le pose, e contorti i corpi, gli è perchè un'energia robusta scuote quei manichini sonnolenti e spezza le loro membra intorpidite. Il più importante monumento di pittura romanica in Francia si trova in San Savino presso Poitiers: su una volta a tutto sesto si svolgono episodi della Genesi — vaste composizioni dai colori sbiaditi, tra i quali dominano il verde, l'ocra gialla e l'ocra rossa — d'esecuzione sì vivace, da non poter essere semplicemente decalcati. Oltre a questi, gli avanzi d'affreschi esistenti a Mont-Morillon, a Poitiers, a Montoire (Loire-et-Cher), a Liget (Indre-et-

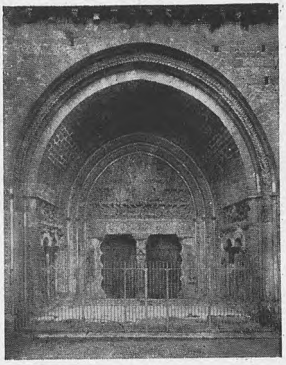


FIG. 58. — PORTA DELLA CHIESA DI MOISSAC. — (*Fot. Hachette*).

Loire, sembrano provare, come quella regione, dalle chiese sì fiorite di sculture, fosse anche la più feconda d'opere pittoriche. Ma questa decorazione murale passerà presto alle vetrate, e i finestroni riprenderanno tutte quelle composizioni pittoriche che le muraglie romaniche non avranno saputo conservare. Qualcuno di tali affreschi non appartiene al ciclo ordinario della pittura cristiana: in San Giuliano a Brioude va incontro al disfacimento completo un Inferno immaginato e dipinto da artisti che non copiavano le composizioni bisantine: un diavolo mostruoso si dibatte tra le fiamme in mezzo a piccole figure spaurite; visione barbara e disordinata, lontana dalle composizioni ieratiche e teatrali dell'arte d'Oriente, ma certamente familiare alla fantasia romanica e richiamante l'incubo di monaci che si sentissero tra le zampe di Satana (fig. 42, 43, 47, 48).

FIG. 59. — IL BANCHETTO D'ERODE. CAPITELLO DI SAINT-ÉTIENNE AL MUSEO DI TOLOSA.

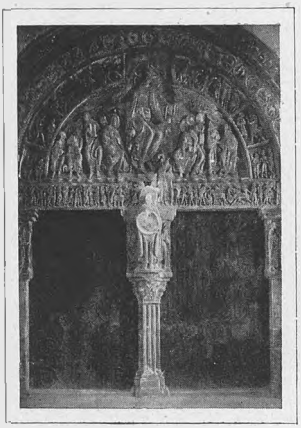


FIG. 60. — LA MISSIONE DEGLI APOSTOLI. TIMPANO DELLA CHIESA DI VÉZELAY.

La scultura del secolo XII, come l'architettura contemporanea, presenta la caratteristica originale d'essere nello stesso tempo molto vecchia e molto giovane; arte di primitivi che lottano contro un materiale ancora ribelle; arte decadente in cui sopravvivono forme antiquate ed abitudini fuori d'uso ed una strana rudezza s'incontra con sottili preziosità; arte goffa e stentata, perchè gli scultori del secolo XII il più delle volte si limitarono a trasportare in rilievo ciò che gli artisti bisantini avevano immaginato con fantasia di pittori.

La statuaria antica, arte pagana, era scomparsa completamente col culto del quale costituiva un accessorio. La statuaria mette in scena

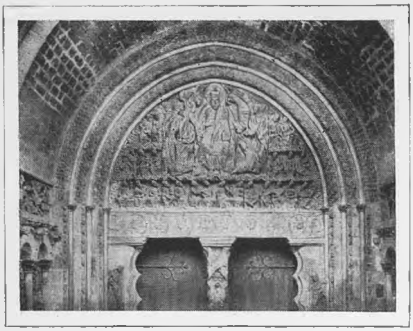


FIG. 61. — CRISTO APPARE ALLA FINE DEL MONDO — TIMPANO DELLA PORTA DI SAN PIETRO A MOISSAC. — (*Fot. Hachette*).

esseri concreti; è l'arte dell'idolatria, mentre la pittura non è altro che un'illusione e si presta molto meno a confondere la divinità colla sua immagine. Tuttavia in certi paesi, meglio penetrati dalla civiltà antica, la statuaria non era scomparsa totalmente; al principio del secolo XI Bernardo, scolastico di Chartres, compiendo per la terza volta il pellegrinaggio a Conques, incontrò nell'Alvernia alcune statue che ivi erano venerate come reliquiari; tale sopravvivere d'abitudini pagane lo scandalizza; ride di quegli uomini che volgono le loro preci ad una cosa muta ed insensata. Per cancellargli quella prima impressione e per rassicurare la sua scrupolosità, occorrono i miracoli della statuetta di Santa Fede; cogli altri uomini della sua religione e del suo tempo, ritiene sacrileghe ed assurde le statue di gesso, di legno o di rame, eccettuata l'immagine del Crocifisso. Ma se il culto delle reliquie talvolta servì a rianimare la statuaria che l'odio per gli idoli aveva distrutta, lo fece solo dando una forma viva a qualche prezioso reliquiario d'argento o d'oro. Era un'oreficeria che costituiva un lusso dei ricchi monasteri, mentre l'arte, per vivere, ha bisogno di radici più profonde e di una divulgazione più estesa (fig. 45, 75).

Gl'inizi della scultura sul principio del secolo XII ce la fanno vedere incerta e tormentata in un ambiente poco favorevole. Non sorse normalmente come la scultura greca, che da un tronco d'albero o da un masso di pietra

FIG. 62. — IL GIUDIZIO UNIVERSALE. TIMPANO DELLA PORTA DELLA CHIESA DI CONQUES. — (*Fot. Hachette*).

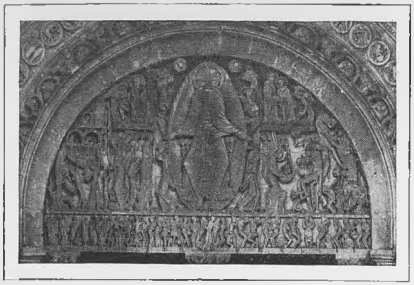


FIG. 63. — IL GIUDIZIO UNIVERSALE. TIMPANO DELLA PORTA DELLA CATTEDRALE D'AUTUN. — (*Fot. Neurdein*).

trasse un corpo umano per attaccarvi poi le membra ed infondere a tutto il complesso una impronta di vita: i soggetti dell'arte romanica erano già fissati da molto tempo dai pittori quando li presero a trattare gli scultori; le prime sculture romaniche non sono altro che traduzioni in rilievo attenuato delle figure miniate bisantine, e i colori vivi ond'erano dipinti anticamente i timpani di Vézelay e di Moissac dovevano manifestare ancor meglio la fedeltà di questi trasporti. Ma quegli scultori principianti hanno arditezze strane; con mezzi rudimentali affrontano le composizioni più complesse della pittura bisantina, e la loro inesperienza bambinesca infonde una certa giovinezza alle figure d'un'arte senile.

Gli architetti della Gallia non hanno a loro disposizione un materiale ricco come quelli dell'Oriente o d'Italia: essi non rivestiranno mai di marmo i loro edifizi, e i loro ornati non sono mai sovrapposti, ma scolpiti nella muratura stessa. Toccava agli scultori finire l'edifizio robusto che offre vaste superficie al loro scalpello: essi scolpirono l'imbotti ed i timpani delle porte ed i capitelli dei pilastri; tradussero in bassorilievo le poche forme superstiti del naufragio dell'antichità, forse qualche tipo zoologico dell'araldica barbara, ma sovrattutto le immagini del cristianesimo bisantino penetranti allora sotto mille forme nel mondo occidentale. Nelle province più ricche d'avanzi gallo-romani anche questi furono asserviti alla nuova ornamentazione: le chiese della Provenza, Saint-Gilles, S. Trofimo

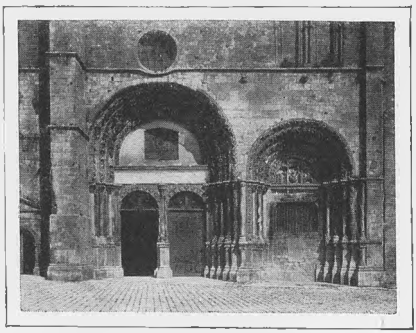


FIG. 64. — LE DUE PORTE DELLA CHIESA DI SAN LAZZARO AD AVALLON. — (*Fot. Neurdein*).

FIG. 65. — LA VERGINE COL BAMBINO SULLA FACCIATA DELLA CHIESA DI SANTA CROCE A LA CHARITÉ. — (*Fot. Mieusement*).

d'Arli abbondano di spoglie antiche; anzi, l'architettura si carica di accessori superflui, pur di sfruttare quanto più sia possibile quella ricchezza; ivi la parentela romana è tanto stretta, che l'arte romanica non vuol perdere un briciolo della sua eredità; non per nulla Augustodunum doveva aver lasciati tanti monumenti antichi; in tutta la sua plaga rosoni e viticci danno alle porte delle chiese l'opulenza di certi archi trionfali, e un antico portale romanico dimostra che Bourges raccolse gli orpelli d'Avaricum. A Moissac, a Chartres ed altrove, certi architravi di porta copiano fregi antichi o fianchi di sarcofagi. L'arte romanica, incontrando una forma antica, la riconosce e l'adotta ; il canestro dei capitelli, quasi sempre quadrangolare, reca agli angoli grossi bastoncini accartocciati che non sono altro che una degenerazione della voluta jonica; l'acanto classico si conserva, ma disseccato, imbiecato, appiattito ; in S. Remigio di Reims, si riconoscono ancora alcuni capitelli composti. Nei tentativi più miseri di quest'arte (Oulchy, Morienval, Fouesnant), lo scalpello debole, esitante che scalfì penosamente il duro granito, si sforzò di disegnare una voluta: anche quella scultura rustica è, come il dialetto più informe, una derivazione del latino.

La gente del sec. XII ricerca la ricchezza decorativa nell'accumulare i particolari, da operai che non rimpiangono la fatica spesa. I loro bassirilievi rassomigliano ad un grosso ricamo un po' compatto che riempie la forma da decorare, timpano, sottarco o capitello che sia; fin nelle composizioni drammatiche, con figure agitate violentemente, le forme s'intrec-

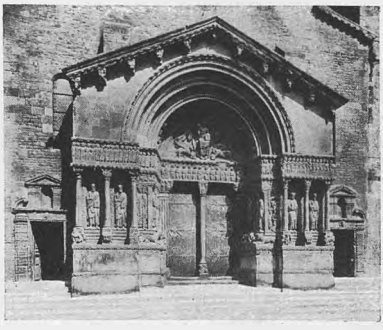


FIG. 66. — PORTA DELLA CHIESA DI SAN TROFIMO AD ARLI. — (*Fot. Neurdein*).

FIG. 67. — MOTIVI DECORATIVI DI SAINT-GILLES.

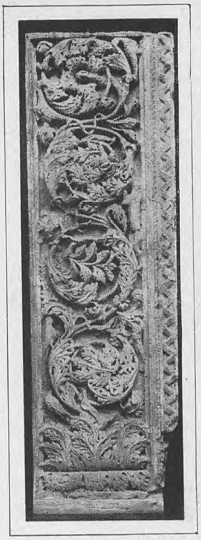


FIG. 68. — MOTIVI DECORATIVI DI SAINT-GILLES.

ciano e si contorcono in modo da non lasciare alcun vuoto. Nelle porte e nelle facciate delle chiese della Saintonge e del Poitou, la preoccupazione decorativa vince spesso anche gli scrupoli iconografici; in questo paese del calcare fino, dove le facciate sono preziosamente cesellate, ed il tempo, sovrapponendosi all'opera dello scultore, continua a frugare la pietra dolce, i motivi più drammatici sono trattati spesso come semplici arabeschi; perciò sono preferiti quelli che si lasciano ripetere a piacere: le virtù ed i vizi, le vergini stolte e le vergini prudenti, i segni dello zodiaco, i lavori dei singoli mesi; sugli archivolti della porta meridionale di Aulnay nella Saintonge i ventiquattro seniori apocalittici si ripetono a piacere, secondo il numero dei cunei; in Sainte-Marie-des-Dames, a Saintes, il tema della decollazione di San Giovanni, col precursore tra il carnefice e Salome, si ripete quanto occorre per decorare tutta l'imbotte; dovunque si rincorrono i mostri più bizzarri, coll'unico intento di raggiungere le due imposte dell'arco (fig. 70-73).

FIG. 69. — FREGI DI SAINT-GILLES.

FIG. 70. — PORTA MERIDIONALE DELLA CHIESA D'AULNAY (SAINTONGE).

Contro « quelle scimmie, quei leoni, quei centauri mostruosi, quei sagittarî e cacciatori che suonano il corno.... quei quadrupedi a coda di serpente, quegli animali cornuti terminanti in cavalli » insorse la collera di S. Bernardo: l'arte romanica, lontana ormai dalla regola dei benedettini che l'avevano creata, si dissipava. Eppure quella fauna barocca non è prossima a scomparire: ha la sua origine nella più remota antichità e spingerà i suoi polloni fino in pieno rinascimento. Ma nel secolo XII, non fu essa qualche cosa di meglio che un semplice giuoco di fantasia? Alle volte, si è tentati di ritrovarvi l'espressione patologica d'anime tormentate dal terrore; gli scultori di Souillac e di Moissac, lanciando in mischia orribili fiere dalle zampe ugnate che torcendo il collo s'azzannano a vicenda, non fissarono forse nella pietra una visione che di frequente spaventava nella sua cella il monaco romanico? In quelle fantasie decorative convien forse riconoscere tanti incubi pietrificati.

Quando la scultura uscì dal nulla per collaborare all'iconografia cristiana, i motivi erano già da lungo tempo fissati nella pittura; senza dubbio le miniature non sono le sole a guidare gli scultori romanici; essi vedono e copiano gli avorî e le oreficerie che i pellegrini ed i monaci portano dall'Oriente. Ma quelle sculture minute s'attaccano anche all'arte pittorica, coi rilievi piani e gli spigoli precisi; il romanico corregge lo stile rotondo e molle dell'antichità, imitando l'eleganza secca della forma bisantina.

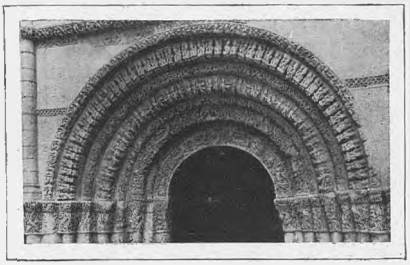


FIG. 71. — ARCHIVOLTO DELLA PORTA DI STE. MARIE-DES-DAMES A SAINTES.

Però quest'arte giovane scuote rudemente le figure anchilosate di Bisanzio. Bisogna vedere come le sue grandi figure s'agitano, si contorcono, gesticolano, per

rompere la loro rigidezza di sonnambuli. Di qui le mosse furiose ed inesplicabili, l'incrociar di gambe, le mani convulse, l'agitar di pieghe, le vesti svolazzanti e succinte. Perfino le rozze figure dei capitelli d'Alvernia, faticosamente intagliate nel granito, sono vigorose e mosse; a forza d'applicazione, l'artista giunge a mostrare un'azione precisa, a disegnare gesti intelligibili con membra confusamente intrecciate.

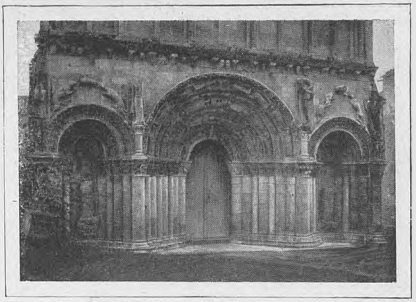


FIG. 72. — CHIESA DI CHADENAC (CHARENTE INFERIORE).

Questa violenza patologica risplende in un timpano di Vézelay; colla mano aperta Cristo lancia raggi di pietra sulla testa degli apostoli agitati da una danza frenetica, interminabili manichini che si allungano e si ripiegano a seconda dello spazio da riempire e che durano gran fatica a contenere nella superficie del timpano i gesti angolosi e le vesti attorcigliate. Ad Autun, un Cristo della stessa maniera presiede al giudizio universale, e le forme barbare danno alla scena un che di terribilmente fantastico; sono forme irreparabilmente schiacciate, per esser state troppo a lungo compresse tra i fogli d'un manoscritto. A Conques i pellegrini di Santa Fede vedevano un altro giudizio universale, brulicante di figure confuse nell'inferno con diavoli acrobati, o rinchiuse entro le arcate della celeste Gerusalemme. A Moissac, Cristo — il più bel Cristo romanico anteriore a quello di Chartres — fu una grandiosa apparizione in mezzo ai ventiquattro seniori che si rovesciano e si fiaccano il collo per vedere; a Beaulieu, la stessa scena, le stesse figure tagliate arditamente con rilievi pieni e contorni secchi d'una robustezza che manca alle larve filamentose di Vézelay e d'Autun (fig. 60-63).

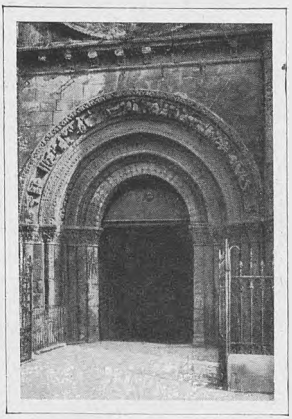


FIG. 73. — PORTA DELLA CHIESA DI COGNAC.

FIG. 74. — PORTA ROMANICA DI CHIESA ABBANDONATA PRESSO MATHA (CHARENTE INFERIORE).

Queste opere complesse e grandiose hanno una strana attrattiva; esse esprimono un'epoca nella quale una mezza barbarie rianimava di vitalità ardente gli avanzi d'una civiltà stanca. Di già però, in pieno secolo XII, tra le combinazioni che mescolano l'impaccio d'una scultura bambina colle abitudini di una pittura senile, una statuaria assolutamente nuova cominciava a formarsi, liberandosi completamente dalla pittura per lanciare nello spazio masse piene e corpi vivi. Dopo la scultura monastica dell'arte romanica, ecco sorgere un'arte che non è più solamente una copia di motivi religiosi, ma un'imitazione delle forme vive: non esiste più alcun rapporto tra le piante fresche nate nella regione di Chartres, ricche di vegetazione giovane ed ardita, ed i fiori d'erbario, che i romanici andavano a cercare nei vecchi libri dov'erano disseccati.

Dei più illustri santuari, la maggior parte hanno perduto i loro tesori ed i collezionisti se ne disputano gli avanzi; più modeste chiese di campagna hanno conservato reliquiari, arche, vasi, vestigia di quelle opere preziose, di materia rara e di lavoro difficile, alle quali s'applicò l'industria romanica. Esse ricordano come nel secolo XI le arti figurative ricevessero più che non dessero; elementi disparatissimi vi si trovano combinati: l'Oriente e l'Occidente, il barbaro ed il latino, il pagano ed il cristiano e fin l'arabo. Il tesoro di San Dionigi possedeva vasi antichi che gli orafi romanici avevano rivestito in parte con pezzi di argento dorato: agghindavano così alla mo-

FIG. 75. — STATUA DI SANTA FEDE A CONQUES.

da del loro tempo quegli avanzi dell'antichità pietosamente raccolti. E vi sono cammei romani tra le pietre preziose che ornano il vestito di Santa Fede a Conques, strana e barbara figurina dai grandi occhi di smalto, conservata ancora nel paese selvaggio al quale attrasse tanti pellegrini e dove compì tanti miracoli (fig. 75).

Nel secolo XII gli smalti di Limoges incominciano a penetrare nei tesori ecclesiastici del Limosino e dell'Alvernia, prima di fare il giro della cristianità. Gli smaltisti continuano un'industria bisantina sostituendo alla tecnica dello smalto alveolare l'altra più semplice ad incavo, e le loro figure anche quando rappresentano santi nostri hanno un disegno orientale. Come la rete di piombo nelle vetrate, così l'alveolatura dello smalto contribuì ad indurire e ad irrigidire le linee del disegno romanico: d'altronde la pastosità e la verità del disegno interessano qui molto meno che non la perfezione della tecnica, la preziosità del materiale e la solidità dell'opera. Gli orafi come i vetrai non furono inventori di forme vive, ed anche quando gli statuari ebbero ritrovata l'arte di scolpire corpi pieni di vita, lo smalto e la vetrata per molto tempo ancora rimasero fedeli allo stile romanico bisantino. Ed è ciò che dona tanto valore all'oreficeria romanica; essa era allora la più preziosa di tutte le arti e per plastica non era inferiore a nessun'altra.

FIG. 76. — PARTICOLARE DELLA FACCIATA DELLA CHIESA D'ÉCHEBRUNE. (CHARENTE INFERIORE).

FIG. 77. — LA VERGINE COL BAMBINO. STATUA DI LEGNO. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

Lo stile romanico, colla sua sincera solidità e colla sua ornamentazione applicata, è la prima forma definita dell'arte francese. Dei tempi anteriori ad essa non abbiamo che miseri avanzi e d'altronde le rovine romane in terra francese sono

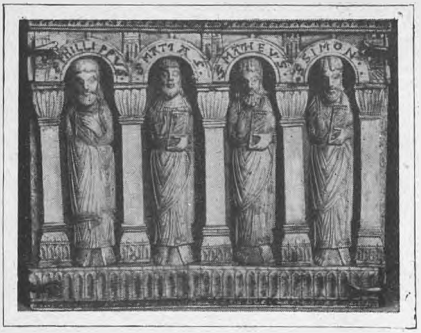


FIG. 78. — ARCA DI ST. YVED. — AVORIO.
*Parigi, Museo di Cluny.* — (*Fot. Hachette*).

far posto al suo successore, il gotico, sia perchè ebbe vegetazione molto più rigogliosa nelle regioni dissodate profondamente dalla cultura antica.

In questa architettura di lingua d'oc, come nella letteratura meridionale, spira una anima antica ed un fascino di rusticità. I monumenti romanici furono collegati strettamente alla vita provinciale e rurale; molti fra essi sorgono lontano dalle arterie fisse del traffico generale. Mai come nel secolo XII l'arte sarà sparsa nel paese: allora quasi tutte le province mostravano una maniera propria di co-

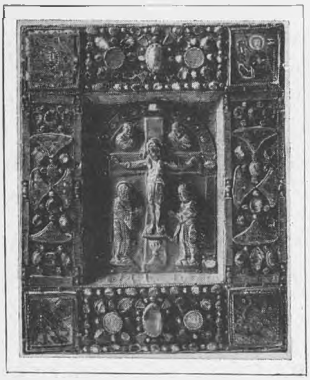


FIG. 80. — COPERTINA D'EVANGELARIO PROVENIENTE DAL TESORO DI ST. DENIS.
*Parigi, Museo del Louvre.*

monumenti d'una civiltà nata altrove. Delle basiliche latine di Francia sopravvive solo il ricordo; le chiese romaniche hanno resistito e servono ancora all'uso pel quale furono costruite. Sono numerose specialmente nelle province meridionali; il Nord della Francia ne conserva in numero molto minore, sia perchè lo stile romanico dovette

FIG. 79. — CRISTO IN GLORIA. SMALTO LIMOSINO DEL XII SEC.
*Museo di Cluny.*

struire e di scolpire; parecchie in seguito l'hanno perduta per sempre. Quante regioni, quanti villaggi vi sono che non conobbero altra opera bella all'infuori d'una graziosa porta romanica! Passato questo periodo, l'arte sarà meno rurale e si concentrerà nelle città.

Oggi, grandi santuari costruiti per l'affluire di innumerevoli pellegrini, ergono la facciata magnifica su una piazza solitaria, ed i passi dei fedeli non sono più abbastanza numerosi da tracciare un viottolo in mezzo all'erba. Ma come l'età ha saputo rendere venerabili quelle chiese di campagna! I pavimenti sono sciupati, gli angoli smussati, la volta ha ceduto; sulla facciata le pietre si sfaldano, e tra il calcare corroso dal tempo è mestieri inserire ogni tanto un pezzo nuovo, come una toppa di tela grossa in una trina che si sfilaccia.

FIG. 81. — PIEDE DEL GRAN CANDELABRO DI S. REMIGIO A REIMS. (*Fot. Rothier*).

FIG. 82. — ANFORA ANTICA CON ORIFICERIA ROMANICA PROVENIENTE DAL TESORO DI ST. DENIS. *Museo del Louvre.*

BIBLIOGRAFIA. — *Archives de la Commission des monuments historiques*, publiés par A. DE BAUDOT et A. PERRAULT-DABOT, Paris (in corso di pubblicazione). — PR. MÉRIMÉE, *Notes d'un Voyage dans le Midi de la France*, Paris, 1835; *dans l'Ouest*, 1836; *en Auvergne*, 1838; A. DE CAUMONT, *Abécédaire d'Archéologie*. Caen, 1871. — ANTHYME SAINT-PAUL, *Les Ecoles romanes* (*Annuaire de l'Archéologie française*, 1878); *Viollet-le-Duc et son système archéologique*, 1881; *Histoire monumentale de la France*, 1883. — J. QUICHERAT, *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire*, Paris, 1886. — E. CORROYER, *L'Architecture romane*, Paris, 1888. — CHANOINE REUSENS, *Eléments d'Archéologie chrétienne*, Paris, 1890, 2 vol. — AUG. CHOISY, *Histoire de l'Architecture*, t. II, Paris, 1899. — J. BRUTAILS, *L'Archéologie du Moyen Age et ses méthodes*, Paris, 1901. — C. ENLART, *Manuel d'Archéologie française*, 2 vol., Paris, 1902-1903. — J. BRUTAILS, *Précis d'Archéologie du Moyen Age*, Paris, 1908. — W. LÜBKE, *Geschichte der Architektur*, VI édit., t. II, Leipzig, 1886. — G. DEHIO et G. VON BEZOLD, *Die kirchliche Baukunst des Abendlandes*, 2 vol., Stuttgart, 1884-1901. — G. T. RIVOIRA, *Le origini dell'Architettura lombarda*, Roma, 1901. — L. LABANDE, *Etudes d'Histoire et d'Archéologie romanes*, Paris, 1902 (Provence et Languedoc). — A. DE ROCHEMONTEIX, *Les eglises romanes de la Haute-Auvergne*, Paris, 1892. — H. CHARDON DU RANQUET, *Cours d'Art roman auvergnat*, Clermont, 1900;

— *Albums des Monuments et de l'Art ancien du Midi de la France*, Toulouse, 1893-1897. — ABBÉ POTTIER, *L'Abbaye de Saint-Pierre à Moissac* (*Album des Monuments du Midi de la France*, Toulouse, 1897, t. I, p. 48). — E. RUPIN, *L'Abbaye et les Cloîtres de Moissac*, Paris, 1897. — R. DE LASTEYRIE, *L'Abbaye de Saint-Martial de Limoges*, Paris, 1901. — ABBÉ BOUILLET, *L'Eglise et le trésor de Conques*, Mâcon, 1892. — ABBÉ BOUILLET, *Sainte-Foy de Conques, Saint-Sernin de Toulouse et Saint-Jacques de Compostelle* (*M. S. A. F.*, 1893). — G. DUMAY, *L'Eglise et l'Abbaye de Saint-Bénigne de Dijon*, 1891. — CH. PORÉE, *L'Abbaye de Vézelay*, Paris, 1909. — BERNARD, *La Basilique primatiale de Saint-Trophime d'Arles*, Aix, 1893. — R. DE LASTEYRIE, *Cloître et façade de Saint-Trophime d'Arles* (*C. Acad. Insc. et Bell.*, 1901). — F. DE VERNEILH, *L'Architecture byzantine en France*. Paris, 1851. — J. BERTHELÉ, *La question de la date de Saint-Front de Périgueux* (*R. A. C.*, 1895). — J. A. BRUTAILS, *La question de Saint-Front* (*B. M.*, 1895). — R. PHÉNÉ SPIERS, *Saint-Front de Périgueux* (*B. M.*, 1897). — J. MOMMEJA, *Monographie de la Cathédrale de Cahors*, 1881. — A. DE CAUMONT, *Statistique monumentale du Calvados*, Caen, 1847-1862, V vol. — V. RUPRICH-ROBERT, *L'Architecture normande aux XI et XII siècles*, Paris, 1884-1889. — E. LEFÈVRE PONTALIS, *L'Architecture religieuse des XI et XII siècles dans l'ancien diocèse de Soissons*, Paris, 1894-1898. — *Manuel d'Iconographie chrétienne, grecque et latine* (*Guide la peinture du maître Denys*), publié par Didron, Paris, 1845. — TEOFILO MONACO, *Diversarum artium Schedula*, ed. Lescalopier, Parigi, 1843. — J. COMTE, *La Tapisserie de Bayeux*, Paris, 1878. — P. GELIS DIDOT et H. LAFFILÉE, *La peinture décorative en France du XI et XII siècles*, 2 vol., Paris, 1891. — LAFFILÉE, *La peinture murale en France avant la Renaissance*, Paris, 1904. — MÉRIMÉE, *Les Peintures de Saint-Savin*, Paris, 1845. — L. GIRON, *Mémoire sur les Peintures murales du département de la Haute-Loire*, Le Puy, 1883 (ed in *R. S. B. A. D.* fino al 1901). — W. LÜBKE, *Geschichte der Plastik*, t. I e II, 3 ed., Leipzig, 1884. — L. COURAJOD et F. MARCOU, *Le Musée de Sculpture comparée du Trocadéro*, Paris, 1892. — M. VOEGE, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, Strassburg, 1894. — R. DE LASTEYRIE, *Etudes sur la Sculpture française au Moyen Age* (*Mon. Piot*, t. VIII, 1902). — A. MARIGNAN, *Histoire de la Sculpture en Languedoc aux XII et XIII siècles*, Paris, 1902. — G. FLEURY, *Portails imagés du XII siècle*, Mamers, 1904. — R. ALLEN, *Celtic Art*, London, 1904.

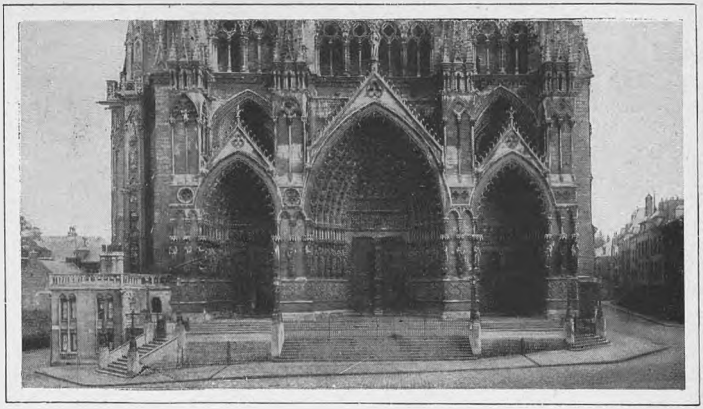


FIG. 83. — PORTE DELLA CATTEDRALE D'AMIENS.
(*Fot. Hachette*).

Capitolo III.

## L'ARTE COMUNALE O GOTICA.

LA CIVILTÀ DELL'ILE-DE-FRANCE; I COMUNI E LE LORO CATTEDRALI AL TEMPO DI FILIPPO AUGUSTO E DI SAN LUIGI. — L'EDIFICIO GOTICO. SAN DIONIGI, PARIGI, LAON, CHARTRES, BOURGES, LE MANS, REIMS, AMIENS, BEAUVAIS; LE CATTEDRALI DELLA NORMANDIA; LO STILE GOTICO ALL'OVEST E AL SUD. — LE VETRATE. — RINASCIMENTO DELLA STATUARIA; LE FIGURE DI CHARTRES. — TRASFORMAZIONE DELL'ICONOGRAFIA PER MEZZO DELLA STATUARIA; I PROFETI, CRISTO, VITA E MORTE DELLA VERGINE, GLI APOSTOLI, I SACRI LUOGHI; IL GIUDIZIO FINALE. — STATUARIA IDEALISTA; STILE D'AMIENS E DI REIMS. — LA SCULTURA ORNAMENTALE.

Verso la metà del secolo XII, nel più bel tempo della maniera romanica, in Francia si preparava uno stile nuovo, destinato ad irradiarsi un giorno sull'intera cristianità. L'epoca romanica fu un periodo d'arte dispersa; ogni provincia aveva un'architettura sua propria ed un'ornamentazione originale; nessuna dominava sull'altre. Nelle vaste regioni della lingua d'oc, al sud della Loira, da Arli a Poitiers, da Anjou alla Borgogna, i grandi feudi racchiudevano esistenze particolari, unite soprattutto dalla diffusione d'una religione comune. La cultura antica, venuta per la grande strada romana che va da Fréjus a Bordeaux, si propagò verso il nord attraverso la Borgogna, l'Alvernia ed il

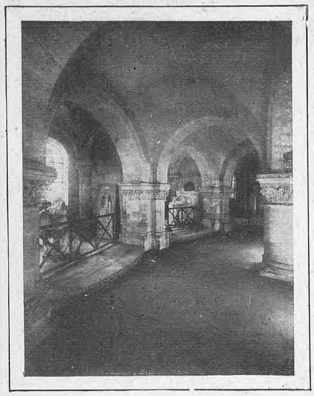


FIG. 84. — CRIPTA DELLA CHIESA DI ST. DENIS. (*Fot. Hachette*).

Poitou. Le grandi vie di comunicazione tra la lingua d'oc e la lingua d'oil si riunivano nel bacino della Senna. L'unità, impossibile nel Mezzogiorno, s'imponeva nel Nord; qui la vita si faceva più intensa, e le vaste pianure non presentavano allo spirito particolarista frontiere geografiche entro le quali racchiudersi. Una personalità si formò al disopra della federazione feudale; s'organizzò una Francia cui si sarebbero attaccate le altre province; l'arte gotica, nata da questa associazione, ne seguirà naturalmente il destino.

Dopo il secolo che vide i greci inventare i templi dorici e jonici, mai una società trovò uno stile architettonico che la esprimesse più vivamente; le immense cattedrali dell'Ile-de-France e delle province vicine sorsero quasi tutte nello stesso tempo; quello che si vide allora ha del prodigioso; ad uno slancio generale così improvviso è giocoforza attribuire la stessa causa. A fianco del mondo feudale e della società ecclesiastica, la popolazione dei comuni veniva allora conquistando il suo posto sotto la volta del cielo. L'arte romanica era stata anzitutto opera di monaci; il mondo feudale farà nascere l'architettura dei castelli; le popolazioni dei comuni inalzarono le cattedrali gotiche. S'erano costituite numerose città, amiche del re, amministrate dal vescovo, popolose e vive; all'ombra dei loro bastioni incomincia a fiorire una civiltà urbana di borghesi e d'operai, si formano le corporazioni, s'aprono le officine, i maestri educano gli apprendisti alle industrie difficili; l'attività artistica s'organizza e conserverà la sua organizzazione fino alla fine del medio evo.

FIG. 85. — CRIPTA DI SAINT-GILLES. (*Fot. Hachette*).

FIG. 86. — NAVATA DI NOTRE-DAME A PARIGI. (*Fot. Hachette*).

Sono ora operai laici che lavorano, ma è ancora la fede che li dirige. Nel secolo XII e nel XIII le città impiegano le loro rendite e le loro braccia ad innalzare la casa di Dio; la città intera si consacra all'opera comune; la cattedrale dev'essere vasta, immensa, perchè tutto il popolo deve poter girare sotto le sue volte; dev'essere alta, vertiginosa, perchè così quest'omaggio di pietra sembrerà anche più fervido e, più tardi, perchè una specie d'emulazione tra città e città spinge sempre più in alto gli archi e le guglie. Ogni cattedrale sorge da un grande movimento di carità: il vescovo dirige, organizza il lavoro, porta in processione le reliquie, raccoglie le offerte; il re incoraggia i questuanti, contribuendo di sua tasca; i fedeli in massa si obbligano a volontarie prestazioni d'opera. « Ogni qual volta s'estraessero dal fondo delle cave grandi massi di pietra attaccati alle funi, la gente del paese ed anche quella delle contrade vicine, nobili e plebei, si faceva attaccare le corde alle braccia, al petto ed alle spalle e tirava il peso come bestie da soma » (Sugero). Era come una crociata alla quale tutti partecipavano, colla borsa o colle braccia; i fedeli accorrevano dai dintorni trascinando carri di pietra e di mattoni; s'accampavano ai piedi della futura cattedrale; il lavoro si alternava colle cerimonie religiose; il monumento sorgeva rapidamente, perchè l'entusiasmo dà senza contare; dopo la sublime cerimonia, quando i crociati si disperdevano, un edificio prodigioso dominava sulla pianura.

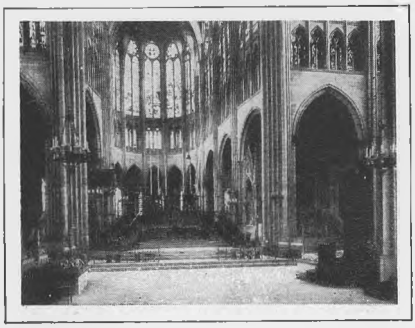


FIG. 87. — CORO DELLA CHIESA DI ST. DENIS. (*Fot. Hachette*).

FIG. 88. — FACCIATA DI NOTRE-DAME A PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

Era necessario uno slancio sì universale per ispiegare quella miracolosa fioritura artistica. E fu un momento abbastanza breve, poco più che mezzo secolo; le cattedrali che non furono incominciate sotto Filippo Augusto o che non furono terminate sotto San Luigi, videro interrotto il loro sviluppo. Dalla fine del dugento in poi, la società, sovraccarica di lavoro, lasciò intiepidire il suo zelo e la costruzione delle cattedrali avvenne per prestazione d'opera imposta; se ne fecero di meno, e ben presto non se ne fecero più. Ma nel secolo XIII l'energie d'una società giovane ed ardente di fede sollevavano ancora montagne di pietra; gli architetti non avevano a temere l'insufficienza dei mezzi; unico quesito da risolvere per essi, le difficoltà tecniche.

L'architettura gotica è il risultato di ricerche meccaniche continuate dai costruttori dopo aver sostituito le volte di pietra alla travatura delle antiche basiliche; a fine d'impedire lo sfiancamento dei muri, i romanici li avevano ingrossati, restringendo contemporaneamente le navate. Per la solidità e per la bellezza dei loro edifizi, i nuovi conservarono lo stile romanico, mascherando per quanto possibile i contrafforti e riunendo le membra di quella muratura compatta. L'architettura romanica resta fedele alle forme antiche, quando già è penetrata da un nuovo principio. Tuttavia, durante la seconda metà del secolo XII, nell'Ile - de - France, al nord di Parigi, nella Normandia, l'arte di costruire si trasforma in pochi anni, perchè i costruttori accettano arditamente

FIG. 89. — CHIESA DI S. PIETRO A CHARTRES. — (*Fot. Hachette*).

tutte le conseguenze dell'architettura a volta: nella muratura romanica subentra una specie di divisione del lavoro; dalla massa compatta si staccano alcuni organi: si costituisce un nuovo tipo di chiesa: la chiesa gotica.

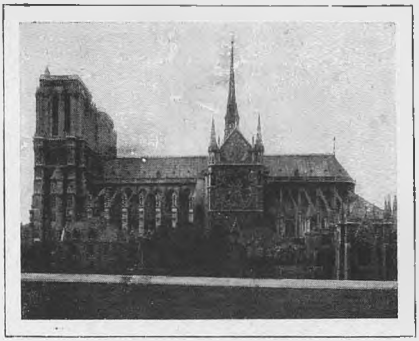


FIG. 90. — NOTRE-DAME DI PARIGI (LATO SUD). — (*Fot. Hachette*).

Al punto di partenza della nuova architettura troviamo un'invenzione tecnica: la crociera ogivale, perfezionamento supremo, dopo il quale il progresso si ferma. Sotto una campata di volta, inquadrata tra due archi longitudinali e due traversali, s'incrociano due archi diagonali (crociera d'ogive od ogivale) assumendosi tutto il peso. Le quattro porzioni di volta si controbilanciano a vicenda, e le spinte si trovano parte raccolte sulla chiave centrale, dove si neutralizzano, parte guidate dai costoloni, sulle quattro imposte. L'architetto s'è reso padrone della volta romanica; ha sospeso la massa inerte ad un'ossatura resistente e dirige a suo talento una forza diffusa. La crociera ogivale è un elemento estremamente arrendevole all'esigenze del progetto: quei due archi incrociati, l'architetto li può distendere e richiudere a piacimento, allargandoli per le campate della nave centrale, restringendoli per le laterali; li può avvicinare da un lato ed allontanare dall'altro per seguire l'ambulacro nel suo giro intorno al coro; impone ormai la forma che gli conviene e conduce la spinta sui punti scelti da lui.

FIG. 91. — FACCIATA DELLA CATTEDRALE DI LAON. — (*Fot. Neurdein*).

E questi punti di sostegno occorre ormai fissarli: sopprimere le masse inutili, dividere e dirigere la spinta, ottenere l'equilibrio contrapponendo

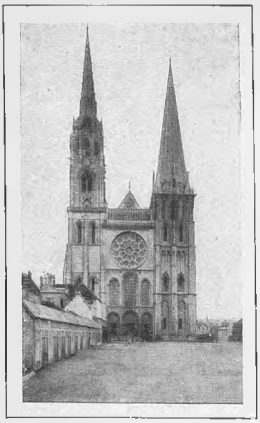


FIG. 92. — FACCIATA DELLA CATTEDRALE DI CHARTRES. (*Fot. Hachette*).

una forza all'altra, ecco i principî che hanno trasformato la volta e che ora stanno per essere applicati al muro che la regge. Questo muro non sostiene altro che gli archi della crociera d'ogive, perciò negli interstizi diventa inutile e vi si possono praticare grandi fori, cosicchè in poco tempo del muro non resta altro che lo strombo delle finestre. Questo per la spinta verticale; resta la spinta laterale. Per resistere a questa l'architetto romanico aveva solo lo spessore della sua costruzione ed i contrafforti dissimulati nella muratura; l'architetto dell'epoca nuova, più logico e più ardito, impiega francamente i barbacani sporgenti, poi li stacca dalla muraglia, e dalla sommità di questi contrafforti lancia un arco che va ad esercitare una controspinta alla base della crociera ogivale: è l'arco rampante, che passa sopra le navate laterali. Anche qui il nuovo costruttore, comprendendo meglio od accettando più francamente del suo collega romanico le conseguenze dell'architettura a volta, ottiene un effetto molto maggiore con uno sforzo molto minore. La spinta laterale, alla quale un muro, per grosso che sia, resiste difficilmente, è neutralizzata con facilità da un sottile puntello obliquo. L'arco rampante è un organo docile quanto la crociera ogivale; la sua forza può essere moltiplicata senza fatica; esso solo permise d'erigere volte a grandi altezze, perchè il muro, a misura che s'inalza, perde in solidità, mentre l'arco rampante salendo ha bisogno solo d'appoggiarsi su un contrafforte più distante. Ormai, l'organismo gotico è compiuto; un'altra volta l'architetto ha staccato dal muro, che trae la sua solidità unicamente dalla massa, alcuni membri elastici e vigorosi, ed ha liberato le

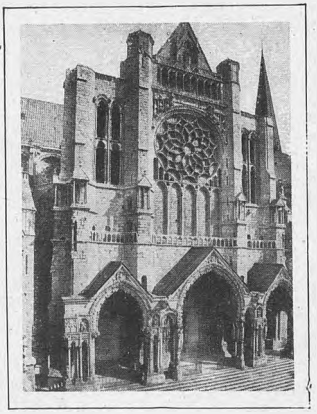


FIG. 93. — PORTICO NORD DELLA CATTEDRALE DI CHARTRES. (*Fot. Neurdein*).

forze utili da tutto il peso morto che aggrava la costruzione romanica.

Quest'evoluzione logica fa capo a tutto un complesso di forme decorative: lo stile gotico. In origine queste forme disegnavano le forze che col loro equilibrio danno stabilità all'edifizio: all'interno, l'ascensione vertiginosa dei pilastri che salgono a 30, 40 e 50 metri, per coprire poi la navata coi loro costoloni diramati; all'esterno, la discesa obliqua degli archi rampanti sui contrafforti, pari a cascate di pietra che trasmettono al suolo la spinta della volta. Come il tempio greco, lo stile gotico risulta dall'adattamento ingegnoso della pietra alle esigenze della meccanica; ma mentre gli antichi avevano stabilito un rapporto costante tra l'altezza e la larghezza dei loro edifizi, l'architettura gotica era troppo complessa da lasciarsi fissare in ordini. Le sue dimensioni non sono solidali tra loro. In un tempio greco, la base d'una colonna permette di calcolare le misure di tutto l'edifizio; il pilastro gotico invece si slancia ad altezze imprevedibili, perchè gli altri elementi che contribuiscono alla stabilità della fabbrica sono tanti: la larghezza della navata, la distanza dei contrafforti, il loro spessore, l'inclinazione degli archi rampanti, l'altezza delle navate laterali e la loro larghezza. Perciò, seguendo pur sempre gli stessi principî, gli architetti gotici dettero ad ogni cattedrale una fisonomia individuale.

FIG. 94. — LA SAINTE-CHAPELLE. — (*Fot. Hachette*).

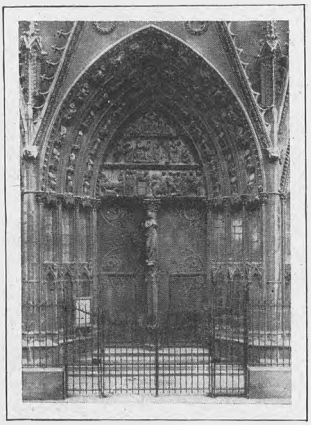


FIG. 95. — PORTA SETTENTRIONALE DI NOTRE-DAME A PARIGI, DI GIOVANNI DI CHELLES. (*Fot. Hachette*).

Le prime volte a crociera d'ogive, cioè di costoloni indipendenti, pare siano state costruite nell'Ile-de-France, al nord di Parigi. Fin dalla prima metà del secolo XII, gli architetti della valle dell'Oise, e forse della Normandia, compre-

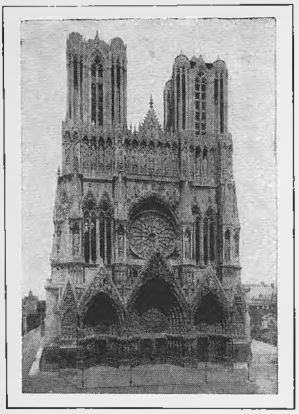


FIG. 96. — FACCIATA DELLA CATTEDRALE DI REIMS. (*Fot. Trompette*).

sero i vantaggi del nuovo sistema, che anche diffuso in lontane contrade conservò il suo nome originario di lavoro alla francese, *opus francigenum*, e lo portava ancora al momento di scomparire, quando Filiberto Delorme lavorava a sostituirlo.

I primi tentativi gotici datano dunque dall'epoca di piena fioritura dell'arte romanica. Mentre nel Mezzogiorno per sostenere le volte si costruivano muraglie massicce, nel Nord occorreva riservare larghi finestroni per dar luce alla navata; e poichè il muro così riusciva meno resistente, il tetto s'armava di capriate di legno, in attesa d'un procedimento più ingegnoso. I primi tentativi dello stile nuovo non è facile ritrovarli, perchè i costruttori, una volta resisi padroni dei loro sistemi, sostituirono con opere finite i lavori nei quali si sarebbe potuto seguire il primitivo procedere a tentoni. Ma spesso, una volta a crocera ogivale copre una fabbrica d'impronta romanica, attaccandosi goffamente al muro invece di posare con eleganza su un arco longitudinale; le finestre però conservano ancora l'arco a tutto sesto, ed i contrafforti non si staccano ancora dalla muraglia per occupare un punto d'appoggio più lontano e ricevere la spinta per mezzo d'un arco rampante.

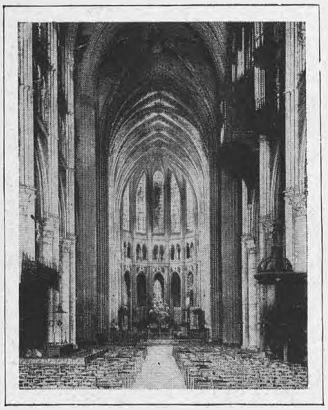


FIG. 97. — NAVATA DELLA CATTEDRALE DI CHARTRES. (*Fot. Hachette*).

La nuova volta era certo nota già da anni, e gli architetti ne usavano, almeno timidamente, quando una costruzione memorabile ne venne a proclamare i vantaggi. A Saint-Denis, illustre abbazia, riposavano le reliquie dei tre martiri Dionigi, Eleuterio e Rustico, decollati sul Montmartre; re Dagoberto, dopo avervi accumulati tesori,

volle essere sepolto là anche lui. La sua basilica merovingia divenne successivamente romanica e gotica, prima che le tombe reali venissero a narrarvi la storia della scultura francese. Nel secolo XII l'affluenza dei pellegrini a quel santuario era tale, che non tutti potevano avere accesso alle reliquie. Sugero, da monaco, vide parecchi fedeli essere schiacciati dalla folla che faceva ressa per entrare: alla popolazione divenuta più densa, alla fede più fervida occorreva un santuario più vasto; eletto abate, Sugero ampliò la cripta — circondata da un ambulacro con cappelle radiali e coperta tuttora da volte a crociera gravanti su enormi pilastri (fig. 84) — e sopra la cripta romanica costruì un coro gotico, con isvelte colonne che reggono gli archi d'una crociera d'ogive. Qui, l'architetto non va più a tentoni; sa di poter osare. L'inerte massa muraria si fa più nervosa e più fine; sostegni più sottili portano volte più alte e più larghe (fig. 87). Il coro fu consacrato solennemente l'11 giugno 1144, presenti il re, la regina, baroni, ecclesiastici, stranieri e popolani accorsi dai dintorni. Certo, lo stile nuovo non fu inventato a Saint-Denis, ma quest'abbazia, tanto frequentata, contribuì indubbiamente ad accelerare la trasformazione dell'architettura. In pochi anni, nella maggior parte delle grandi città al nord della Loira si manifesta un vero ardore di lavoro: le costruzioni romaniche furono smantellate, e le loro pietre si perdettero nei pilastri e nei contrafforti gotici; solo qualche porta o qualche torre partico-

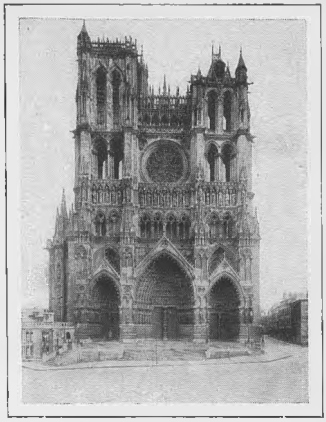


FIG. 98. — FACCIATA DELLA CATTEDRALE D'AMIENS. (*Fot. Hachette*).

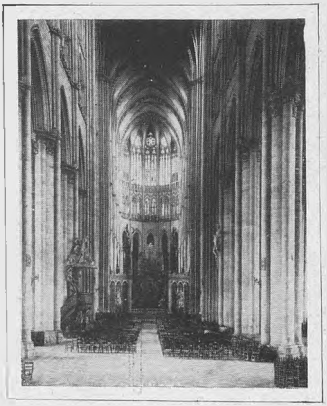


FIG. 99. — NAVATA DELLA CATTEDRALE D'AMIENS. (*Fot. Hachette*).

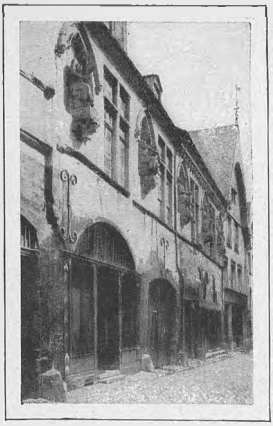


FIG. 100. — CASA DETTA DEI MUSICISTI, A REIMS. (*Fot. V. Courleux*).

larmente care ai fedeli furono conservate ed incorporate nella nuova cattedrale.

Notre-Dame di Parigi, incominciata nel 1163, finita quasi completamente durante il regno di Filippo Augusto (1180-1223), ebbe le porte della nave traversa solo nel 1260, un secolo dopo la fondazione. Chiarezza straordinaria è la caratteristica di questa chiesa in tutte le sue disposizioni: quattro navate laterali donano vastità all'edifizio e circondano il coro di un doppio ambulacro; il vaso fu ampliato ancora, nel 1290, aggiungendovi le cappelle, che hanno la stessa profondità dei contrafforti e ne occupano gl'interstizî. I pilastri inferiori sono robusti come torri; la loggia dei matronei, tra gli archi di sostegno e le finestre superiori, conserva tutto il suo sfogo; ogni crocera d'ogive è divisa in sei ed occupa due campate; i costoloni hanno l'imposta molto bassa. È uno stile gotico primitivo che serba ancora l'impronta robusta dell'architettura romanica; le linee ascendenti sono tagliate da filari orizzontali di pietre, sui quali poggiano; occorrono tre piani sovrapposti, tre fermate, tre punti di partenza, prima che i pilastri raggiungano la sommità (fig. 86). Non c'è cattedrale al mondo che nelle sue proporzioni sia meglio disposta e che in tutti i suoi aspetti si presenti con atteggiamenti più belli. L'abside, appoggiata ad archi rampanti molto obliqui, lanciati arditamente da imposte molto distanti, fu comparata spesso ad una galea spinta da lunghi remi; il profilo laterale disegna regolarmente un bell'edifizio a dorso disteso, che con gesto altero drizza

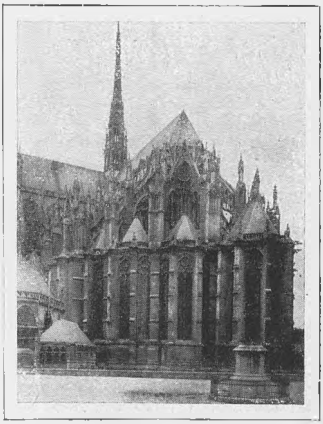


FIG. 101. — ABSIDE DELLA CATTEDRALE D'AMIENS. (*Fot. Hachette*).

le torri possenti della facciata (fig. 90).

Questa facciata sopratutto dà a Notre-Dame la sua fisonomia caratteristica, che riprende e perfeziona la forma d'H della Trinità di Caen; le due torri larghe, solidamente attaccate al corpo centrale, coprono esattamente le navate laterali e gli archi rampanti; salendo con islancio eguale si fermano di colpo, senza far rimpiangere le due guglie mai edificate; la loggia dei re e la loggia a giorno incrociandosi coi robusti contrafforti dividono in quadrilateri regolari la facciata quadrata ed incorniciano le porte (fig. 125), le finestre ed il rosone, incavati con profondo strombo nel muro grosso (fig. 88).

FIG. 102. — ABSIDE DELLA CATTEDRALE DI BEAUVAIS. (*Fot. Hachette*).

È una facciata concepita e disegnata di getto da un costruttore esperto nel maneggiare masse piene ed ogive decise, nè le fioriture dello stile successivo vennero ad infronzolirne la robusta nudità. Accanto a quest'architettura dalla membratura forte e ben proporzionata, la porta settentrionale e quella meridionale, di Giov. de Chelles, hanno l'aria d'una decorazione graziosa, ma piatta ed un po' esile (fig. 95). Nell'arte francese, Notre-Dame trasse vantaggio dall'importanza storica di Parigi, presentandosi come il tipo finito del genere gotico, ch'ebbe specie sì varie. Fuori dell'Ile-de-France, altre cattedrali possono vantare una facciata più ricca, una nave più leggera, torri più ardite, sculture più abbondanti; ma non ve n'ha una che abbia costituzione più coerente. Notre-Dame di Parigi è diventata un'opera

FIG. 103. — CORO DELLA CATTEDRALE DI BEAUVAIS. (*Fot. Hachette*).

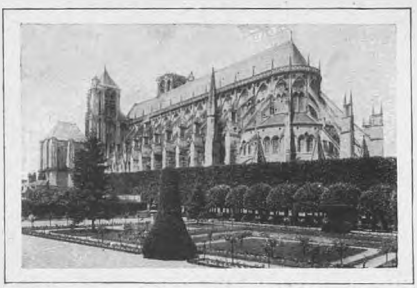


FIG. 104. — ABSIDE DELLA CATTEDRALE DI BOURGES. — (*Fot. Neurdein*).

classica. Nello sbizzarrimento della fantasia gotica, il modello sapiente, per dir così, regolatore, è il monumento elevato da Maurizio de Sully in mezzo alla *cité*, nel cuore di Parigi e del reame di Francia.

La cattedrale di Laon è sorella quasi coetanea di Notre-Dame di Parigi. Tra le due facciate v'ha rassomiglianza di famiglia; solamente Laon ha l'aspetto ancor più grave. Le sue finestre ed il suo rosone, protetti da profonde imbotti, disposti con una certa irregolarità nella simmetria, le danno un'aria violenta e tormentata; dal sommo delle torri spiano, come in agguato, musi di ruminanti (fig. 91). Collocata sul poggio scosceso di Laon, questa chiesa fa pompa d'una robustezza orgogliosa da castello fortificato, mentre la cattedrale di Parigi si stende pacificamente sulla sua isola. Le navate hanno anch'esse in ambedue lo stesso stile; però quella centrale di Laon, invece di terminare con un'abside semicircolare, è chiusa ora da un muro diritto, e quel piano quadrato, che sostituisce il coro rotondo, tradizionale fin dalle prime basiliche cristiane, fa pensare ad un salone profano. La chiesa gotica di Soissons invece conserva la forma circolare nel braccio settentrionale della nave traversa, come un retaggio dell'età romanica.

Notre-Dame di Chartres, colle due grandi porte, meridionale e settentrionale (fig. 93, 126-128), era terminata nel 1260, quando fu consacrata alla presenza di S. Luigi e della famiglia reale. Il corpo centrale dell'edifizio appartiene ad un tempo, in cui l'architetto resta prudente malgrado la sua audacia; i filari sono potenti, lo

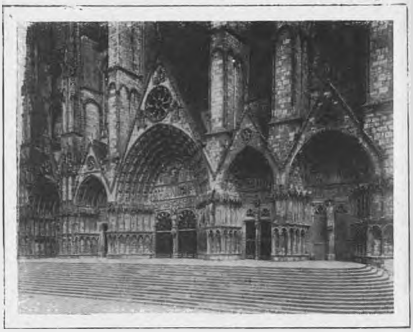


FIG. 105. — LE CINQUE PORTE DELLA CATTEDRALE DI BOURGES. — (*Fot. Neurdein*).

slancio è prodigioso, ma lo sforzo che lo sostiene è formidabile. L'altezza della volta fa sembrar corta la navata, la cui pianta ha ancora proporzioni romaniche. L'enorme vaso resta oscuro malgrado l'immensità delle finestre; la luce vi penetra solo attraverso le gemme delle vetrate (fig. 97). Sulla navata, larghissima, pesa una volta molto aperta; per sostenerla occorse ingrossare i contrafforti, raddoppiare gli archi rampanti e riunirli con arcate. All'esterno quei puntelli lapidei ricadono in cateratte che opprimono: nulla fu dissimulato della loro pesantezza; la lotta delle forze, che costituisce la solidità dell'architettura gotica, mostra qui una specie di violenza. La facciata a ponente non fu concepita complessivamente; prende le mosse dal romanico, coi suoi tre portali stretti da due torri; ma per ornare questa facciata, che sale colla navata ch'essa chiude, fu aperto un immenso rosone (fig. 92). La decorazione romanica, dalle forme circolari, v'è sparsa dappertutto; i suoi archetti a tutto sesto tornano nel rosone della facciata e negli archi rampanti. Una delle torri è il monumento più ardito dell'architettura romanica; s'inalza massiccia, solida, fiancheggiata da contrafforti pesanti e termina a terrazza; i piani sovrapposti arrivano così fino all'altezza del tetto; di là si slancia subito a più di cento metri, d'un getto, una piramide ottagona. Nel secolo XVI, una seconda guglia salirà più alta solo per aver preso più alto il punto di partenza. Quei due colossi di pietra dominano la Beauce, e sull' immensa pianura attraversata da tanti pellegrini, carreggianti

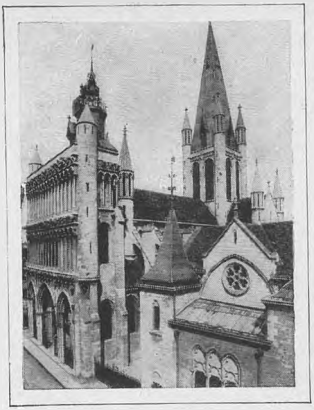


FIG. 106. — NOTRE-DAME DI DIGIONE. — (*Fot. Neurdein*).

FIG. 107. — ABSIDE DELLA CATTEDRALE DEL MANS. — (*Fot. Hachette*).

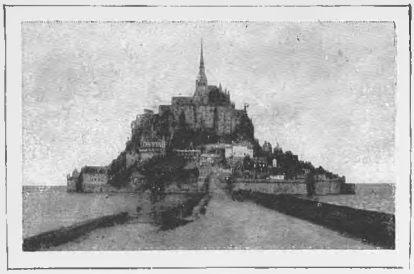


FIG. 108. — MONT-SAINT-MICHEL. LATO SUD. (*Fot. Neurdein*).

il materiale verso il santuario famoso, paiono propagare lontano la presenza protettrice di Nostra Signora.

La cattedrale di Bourges disegna sulla pianura del Berry un profilo più atticciato, perchè alle sue torri mancò lo slancio per elevarsi (fig. 104). Le navate non sono interrotte dalla traversa; gli architetti addossarono alla facciata, uno accanto all'altro, cinque portali corrispondenti alle navate: campo immenso aperto agli scultori, decorazione di tale ampiezza che non fu possibile continuarla in altezza (fig. 105). Nelle porte laterali, incastrarono preziosi avanzi romanici; come Chartres e Le Mans, Bourges conserva mirabili sculture arcaiche (fig. 148, 153).

Al Mans, il coro assume importanza straordinaria (fig. 107); due navate laterali vi girano intorno e ne irradiano tredici cappelle, profonde come chiese. I puntelli s'adattarono alla complessità delle navi; ogni arco rampante si biforca e va a portarsi su due contrafforti che lasciano tra di loro lo spazio d'una finestra per rischiarare direttamente l'ambulacro. Così le due foreste, quella dei pilastri e dei costoloni all'interno, quella degli archi rampanti e dei contrafforti all'esterno, diventano sempre più ardite ed intricate.

Nostra Signora di Reims, finita circa la metà del secolo XIII, nel secolo seguente fu allungata di tre campate; la navata si fece più vasta per accogliere la moltitudine che accorreva all'incoronazione del re. Nella facciata si riconosce la struttura generale di Notre-Dame di Parigi; c'è la stessa unità di concetto, la stessa disposizione delle finestre e delle gallerie. Ma

FIG. 109. — CATTEDRALE DI ROUEN. (*Fot. Hachette*).

l'opera, rifatta alla fine del dugento, data da un tempo in cui lo stile è già molto più fiorito; la linea orizzontale scompare sotto l'ornato minuto. Uno slancio ascendente comune a tutta la facciata solleva le linee, allunga tutte le sporgenze in guglie, ghimberghe e pinacoli. Il muro anch'esso scompare per ridursi a colonnine da finestra; le torri non sono più che scheletri senza corpo, che lo sguardo attraversa, ed i timpani delle porte occidentali in luogo dei bassirilievi pieni incorniciano vetrate. La facciata, tormentata, cesellata, intagliata, alberga un innumerevole popolo di statue (fig. 96). E l'animazione e la festosità continuano sui fianchi dell'edifizio; i contrafforti sormontati da pinacoli s'incavano per dare asilo alle statue; i tetti sono contornati da un'elegante loggia, grazioso diadema della cattedrale dove s'incoronavano i re. Reims, dappertutto, dissimula il lavoro di fatica sotto l'opulenza della decorazione. Il fogliame di pietra stormisce dai capitelli; lo scenario è pronto per la festa della monarchia.

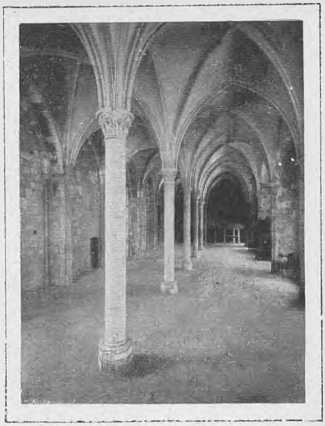


FIG. 110. — SALA DEGLI OSPITI NEL MONASTERO DEL MONT-SAINT-MICHEL. — (*Fot. Hachette*).

FIG. 111. — FACCIATA DELLA CATTEDRALE DI ROUEN, TRA UNA TORRE ROMANICA E LA « TORRE DEL BURRO ». FINE DEL QUATTROCENTO. (*Fot. Hachette*).

Notre-Dame d'Amiens, costruita da Roberto di Luzarches, non fu compiuta che nel 1269. Nessuna navata al mondo rivela un architetto più sicuro dei suoi mezzi, più abile a calcolare la sua audacia. Qui niente più ricorda che l'edificio pesi; i muri sono svuotati; i pilastri che portano la volta s'allungano per salire, si suddividono in fasci, e le nervature che corrispondono alle ghiere delle volte filano senz'arrestarsi, con un unico impulso, fino alla chiave; le navi laterali, molto

alte, sembrano allargare eccessivamente la navata di mezzo; tra esse, sopra il vaso centrale, la massa enorme della volta, assottigliata dalla distanza, pare una coperta leggera, una vela distesa, attaccata agli archi e gonfiata da un soffio continuo veniente dal basso. In quella navata luminosa dalle pareti dilatate, l'anima s'esalta e si allarga. Per sostenere quell'immenso vaso, occorse circondarlo di contrafforti prodigiosi, elevati arditamente. Ma per la facciata lo slancio è mancato: la si direbbe appesantita dalla decorazione delle tre porte; le torri raggiungono appena il comignolo del letto; difettò la materia per continuare l'ascesa; il mostro non ebbe forza bastante per alzare il capo (fig. 98, 99, 101).

FIG. 112 — FACCIATA DELLA CATTEDRALE DI COUTANCES. (*Fot. Hachette*).

Quelli di Beauvais vollero edificare una chiesa più vertiginosa ancora; nel 1272 ebbero terminato il coro; rovinato il quale, la chiesa non venne mai più compiuta. Il coro rifatto aspetta ancora la sua navata. È talmente alto, che per sorreggerlo fu necessario raddoppiare i pilastri di sostegno. Eppure l'architetto aveva accumulati gli appoggi esterni; fuori l'abside sembra sottile e come perduta nella moltitudine delle lunghe braccia che i giganteschi contrafforti le gettano addosso (fig. 102, 103). Quegli architetti temerari si resero conto che una costruzione di pietra non è un edificio astratto; a misura che l'organismo si fa più complesso, il suo equilibrio dipende da elementi più numerosi; i calcoli più esatti arrischiano di essere compromessi dalle deficenze della materia. V'ha nell'architettura gotica un'anima avven-

FIG. 113. — SALA DEI CAVALIERI NEL MONASTERO DEL MONT-SAINT-MICHEL. (*Fot. Hachette*).

turosa; molte città ricominceranno il tentativo di Beauvais, e risultati stupefacenti faranno credere talvolta che il costruttore abbia firmato un patto col diavolo e venduta l'anima sua per sospendere una volta o piantare una guglia.

La Normandia costruì cattedrali nelle quali sull'incrocio della nave traversa continua ad inalzarsi arditamente una torre detta lanterna; da questa usanza deriva il profilo originale delle chiese normande; la torre domina l'edificio colla sua massa e colla sua guglia. Nell'interno la volta sembra aprirsi per lasciar passare la luce piena del cielo. Numerose sono queste belle chiese della Normandia; a Rouen la cattedrale e S. Audoeno (St. Ouen); la cattedrale presenta una facciata mal connessa a due torri troppo lontane: una vecchia torre romanica e la *torre del Burro*, di forme molli, sovraccarica d'ornamenti del gotico florido; sulla porta, la pietra, cincischiata dagli architetti, frugata dagli scultori, è corrosa dal tempo (fig. 109, 111). L'immensità della navata di S. Audoeno è accresciuta ancora dalla maestosa unità del suo stile e da quell'eleganza un po' fredda, cara agli architetti del secolo XIV. A Coutances la facciata ha lo slancio orgoglioso di S. Stefano di Caen (fig. 112); le due guglie, la torre-lanterna che si trova a Bayeux ed a Saint-Lô, sono modelli di costruzione robusta, svelta e nuda. Nelle sue navate, come nelle sue torri e nelle sue guglie, l'architettura normanda sfoggia quell'andatura altera che le era stato sì difficile conciliare colle esigenze della costruzione romanica.

FIG. 114. — ABSIDE DELLA CATTEDRALE DI BAYEUX. — (*Fot. Neurdein*).

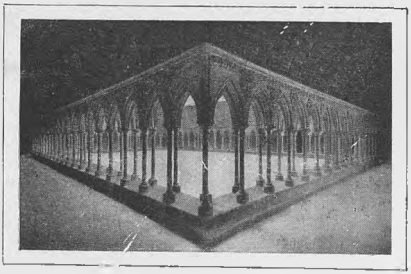


FIG. 115. — CHIOSTRO DEL MONT-SAINT-MICHEL. — (*Fot. Neurdein*).

Sullo stretto monte di San Michele, l'architetto

FIG. 116. — CATTEDRALE DI QUIMPER. (*Fot. Neurdein*).

fabbricò e scavò; contrafforti attaccati ai fianchi della roccia sostengono un edifizio paradossale, che continua il profilo piramidale del monte, santuario famoso per i pellegrini, solida fortezza per il re di Francia; una abbazia ricca di preziosità architettoniche corona il picco elevato, chiuso da un baluardo sferzato dai flutti (fig. 108, 110, 113, 115). Fino all'estremità della Brettagna si propagò l'architettura ogivale, e vi resistette a lungo; dovunque, lo stile gotico cedeva già davanti ad un'arte nuova, mentre la gente di quella penisola s'applicava ancora a cesellare i fiorami dei loro graziosi campanili traforati (fig. 116).

Lo stile gotico s'estese anche a mezzogiorno; valicò la Loira, ma lì si dovette adattare ai costumi regionali; solamente nel Nord fiorì libero dalle pastoie del passato. Pure adottando i principî nuovi, ogni provincia salvaguardava possibilmente le proprie abitudini. La Normandia nel passare dal romanico al gotico non rinunciò alle sue torri a lanterna; nel Poitou e nell'Angiò, gli architetti conservarono l'abitudine delle navate laterali molto alte, ciò che dava all'interno delle loro chiese l'aspetto d'un'ampia sala a colonne. La crociera ogivale si combina colle cupole care all'architettura del Sud-ovest; di qui le volte rigonfie che caratterizzano lo stile dei Plantageneti.

La cattedrale di Poitiers, benchè gotica, mostra un'evidente parentela con Notre-Dame-la-Grande, l'antico santuario romanico; lo architetto riesce ad evitare gli archi rampanti, conserva una predilezione per l'arco a tutto

FIG. 117. — OSSARIO DI CHATEAULIN. (*Fot. Hachette*).

sesto nel disegno delle finestre, e negli ornati usa frequentemente le colonnine. In tutta questa regione il gotico non sempre sostituì il romanico; solo obbligò i costruttori a maggior snellezza e slancio. Limoges, Clermont-Ferrand, Rodez, Narbona possiedono grandi chiese dugentesche, imitanti più o meno quelle del Nord.

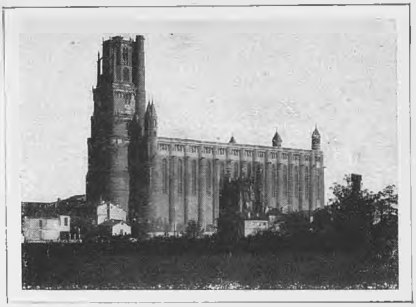


FIG. 118. — CATTEDRALE D'ALBI. (*Fot. Hachette*).

A misura che procediamo verso sud, lo stile francese si va alterando. All'esterno mancano gli archi rampanti, all'interno le navate laterali; l'edificio gotico conserva la solenne maestà del romanico di Linguadoca. Moissac, Tolosa, Albi, presentano una navata unica, larghissima; per sostenere la volta molto aperta occorrono potenti contrafforti; invece di staccarli dall'edificio, l'architetto li fa molto sporgenti all'interno, quanto basta perchè servano a separare tra loro le cappelle laterali. Santa Cecilia d'Albi, compatta, accovacciata su se stessa, pesa sul suo promontorio non come una cattedrale tutelare, ma come una fortezza sospettosa: tra le due torri della sua facciata, c'è posto per un corpo di guardia; lungo il tetto corre un ballatoio merlato; le torri assomigliano a quelle d'un castello, e le finestre sono strette come feritoie (fig. 118). Nel trecento, Carcassona, definitivamente riunita al reame, volle possedere anch'essa la sua cattedrale alla moda di Francia; ma anche qui le abitudini meridionali trasformarono lo stile nordico: i contrafforti non si staccano dai muri per sostenere gli archi rampanti, ed un tetto piano sostituisce gli alti pioventi (fig. 119).

FIG. 119. — CHIESA DI S. NAZARIO A CARCASSONA. — (*Fot. Neurdein*).

La cattedrale gotica è un prodotto dell'Ile-de-France. Essa armo-

FIG. 120. — RE E REGINA, SULLA PORTA CENTRALE DELLA FACCIATA OCCIDENTALE DEL DUOMO DI CHARTRES. (*Fot. Hachette*).

nizza meravigliosamente col cielo sotto il quale nacque, sia che le nebbie avvolgano la sua massa elevata, o che il sole rilevi il fogliame di pietra grigia sulla facciata occidentale lavata dalle piogge invernali. Essa è pure un prodotto urbano, il monumento comunale per eccellenza; conteneva l'anima della città; s'affondava nel cuore delle case rannicchiate sotto i suoi archi rampanti; gli uomini non l'avevano isolata su una sommità o in una piazza vuota; amavano girarle attorno, nelle viuzze serpeggianti a' suoi piedi; sopra i comignoli delle case di legno vedevano levarsi al cielo i suoi fasci di nervature e tutto il suo profilo terminare in punte innumerevoli. E le torri e le guglie, dominanti sulla foresta dei tetti, danno ad ogni città il suo aspetto particolare, quando la si contempli da lontano, fasciata nei suoi bastioni. Oggi ancora, queste cattedrali sono i monumenti tipici delle città di Francia; il popolo dei comuni lasciò in esse più che il testimonio d'una fede eroica: fissò per sempre la fisonomia urbana; quelle vecchie pietre attraggono e trattengono oggi più che mai pellegrini ferventi.

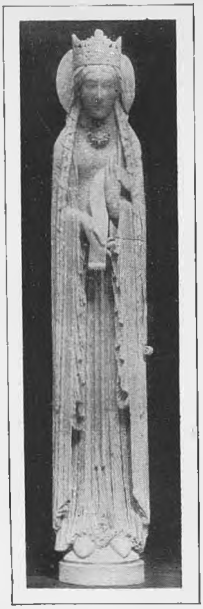


FIG. 121. — FIGURA DI REGINA, NELLA CHIESA DI SAINT-DENIS, PROVENIENTE DA CORBEIL. (*Fot. Hachette*).

FIG. 122. — CRISTO IN GLORIA. TIMPANO DELLA PORTA OCCIDENTALE DEL DUOMO DI CHARTRES. — (*Fot. Hachette*).

FIG. 123. — L'ANNUNZIATA. DAL TIMPANO DESTRO DELLA FACCIATA OCCIDENTALE DEL DUOMO DI CHARTRES. (*Fot. Mieusement*).

Ma bisogna penetrarvi per comprendere il senso recondito di quest'architettura. Quella dei greci era caratterizzata dalla decorazione esteriore. La folla non entrava nei templi, che si facevano ammirare dall'alto dell'acropoli, bene staccati dal basamento, disegnando chiaro il loro profilo sul cielo profondo. I cristiani entrano tutti nella cattedrale, e per accogliere la città intera s'ampliarono le navate, si alzarono le volte; per illuminarla con visioni celestiali, i muri s'aprirono incorniciando immense vetrate. Ed è appunto all'interno che si sente l'anima esaltata che sollevò ed organizzò quelle masse di pietra; la prodigiosa altezza delle navate non è inutile; tutte quelle linee ascendenti obbligano lo sguardo a salire, a cercar Dio. Nelle ore di festa, le voci dei fanciulli ed il rombazzo dell'organo riempiono il vuoto, trasportando le orazioni di tutto il popolo in un medesimo *sursum corda*. Quando i canti son cessati e la chiesa è deserta, essa conserva la sua potenza sentimentale; il minimo rumore, un cancello che si chiude, una chiave che cigola, il passo d'un visitatore, fanno risonare l'immenso spazio; in quel silenzio solenne, l'anima solitaria acquista pur essa una sonorità nuova, armoniosa, pronta a vibrare all'unisono con quell'atmosfera in cui aleggia il mistero della divinità.

FIG. 124. — LA VISITAZIONE. DAL TIMPANO DESTRO DELLA FACCIATA OCCIDENTALE DEL DUOMO DI CHARTRES. — (*Fot. Mieusement*).

Questa cattedrale, dove l'intera città trovava posto nei giorni festivi doveva essere abbellita ; non è, come il tempio greco, un edifizio semplice, a configurazione pressapoco stabile: il suo organismo, molto complesso, ammette infiniti complementi; gli architetti potevano sempre aggiungervi torri, guglie e perfino cappelle; nei secoli succes-

FIG. 125. — PORTA SINISTRA DELLA FACCIATA OCCIDENTALE DI NOTRE-DAME DI PARIGI. (*Fot. Hachette*).

sivi essi getteranno sulle facciate primitive ed un po' nude ornamenti d'una grande ricchezza. Ma l'architetto non è solo a lavorare intorno alla cattedrale; quasi tutte le corporazioni d'arte vi contribuiscono; occorrono vetrate per le finestre, dipinti per le pareti, intagli per gli stalli del coro, bandelle di ferro battuto per le porte, e sopratutto sculture: le statue si moltiplicano dovunque, i contrafforti s'incavano per accoglierle in nicchie; i portali si fanno più profondi per riceverne in numero maggiore. Necessità decorative accompagnano dunque le origini della scultura gotica. La cattedrale non esprime più solamente l'unità comunale, la sua organizzazione serrata e lo slancio della sua fede: ne' suoi fianchi vasti racchiude innumerevoli immagini, le figure familiari all'anima di quel tempo. Tra il culto originario e la religione più filosofica di Calvino e del Bossuet, il cristianesimo attraversò nell'epoca gotica una fase d'idolatria ingenua; allora le arti plastiche furono il linguaggio della fede senza essere sospette, e la pietà condusse gli scultori alle forme della bellezza e della vita. L'iconografia era inesauribile di personaggi e motivi d'ogni natura, e la cattedrale offriva un campo illimitato alla decorazione; nella statuaria delle porte, nei bassirilievi delle lunette e dei sottarchi, nella figurazione delle vetrate, i soggetti possono ampliarsi o restringersi, i personaggi aumentare o diminuire secondo le necessità ornamentali. Per comprendere oggi i particolari delle intenzioni artistiche d'allora,

FIG. 126. — PORTA SETTENTRIONALE DEL DUOMO DI CHARTRES. (*Fot. Hachette*).

bisogna ricorrere alla letteratura diffusa nel medio evo, ai testi religiosi, un po' all'antico Testamento, agli Evangeli, agli Apocrifi, agli Atti degli apostoli, all'Apocalisse, alle parabole ed ai sermoni famosi dei grandi dottori.

La coloratura del vetro e la scultura sono complementi indispensabili della cattedrale gotica; l'architettura aveva bisogno di queste due arti, ed i francesi le amarono tanto, che l'architettura si modificò per dare ad esse maggior spazio. Le finestre s'ampliarono per accogliere vetrate più grandi, i portali si fecero più profondi per ospitare maggior copia di statue. Così al principio del secolo XIII, l'arte delle vetrate e la scultura sono anzitutto, come l'architettura, arti francesi. Teofilo monaco, nel suo trattato delle arti, attribuisce ai vetrai francesi un'abilità particolare.

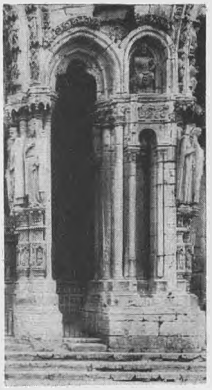


FIG. 127. — PARTICOLARE DELLA PORTA SETTENTRIONALE DEL DUOMO DI CHARTRES. (*Fot. Hachette*).

Le più antiche basiliche erano certo illuminate da vetri colorati. Ma solo all'epoca romanica questi colori incominciarono a rappresentare figure animate. La vetrata diviene allora un mosaico trasparente, in cui i pezzi di vetro, colorati e ritagliati, sono incastrati in reticolati di piombo; le maglie del metallo sono abbastanza flessibili da seguire il disegno ne' suoi contorni. I motivi formano tanti piccoli medaglioni che si combinano e col loro complesso ricamano la vetrata, tenuta salda da un'armatura di ferro. Agli inizi, quest'armatura era una grata di sbarre rigide che tagliavano brutalmente il mosaico; ma già a Saint-Denis ed a Chartres l'ossatura metallica si piega alle esigenze della decorazione, incornicia ed isola i medaglioni, mentre la disposizione generale della vetrata ne avvantaggia molto in chiarezza.

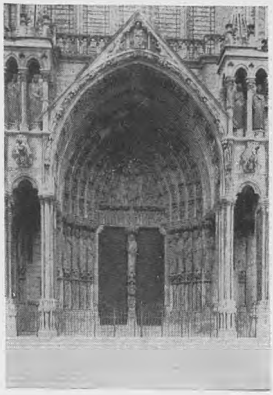


FIG. 128. — PORTA MERIDIONALE DEL DUOMO DI CHARTRES. (*Fot. Hachette*).

FIG. 129. — PROFETI, RE, ASSUNZIONE ED INCORONAZIONE DELLA VERGINE. DALLA FACCIATA OCCIDENTALE DI NOTRE-DAME DI PARIGI. (*Fot. Hachette*).

Le figure da vetrata determinano un'epoca del disegno medievale: l'epoca delle pitture romanico-bizantine e delle miniature benedettine. Un disegno filamentoso, che delimita rudemente le figure, le avviluppa di panneggiamenti aderenti, dalle pieghe attorcigliate; l'armatura di piombo poi irrigidisce ancor più i tratti. Ma non è rigidità inutile, perchè impedisce alle forme di dissolversi nello sfolgorio di quella pittura luminosa; le figurine umili, dagli atteggiamenti tradizionali, conservano ben determinata la loro personalità in mezzo a quell'azzurro, quel rosso e quell'oro scintillanti come il cielo, la fiamma ed il sole.

Procedendo nel trecento, il carattere decorativo della vetrata s'attenua, mentre ne aumenta il realismo. Le forme assumono maggior disinvoltura e varietà, e le figure, disegnate meno duramente, si vestono di panneggi più morbidi; i colori decisi delle prime vetrate lasciano il posto alle mezze tinte; compaiono i toni neutri e fino il chiaroscuro. Già nel dugento, i pittori di vetrate avevano impoverito alquanto gli effetti ricchi delle loro prime opere; alla fine del medio evo, la pittura sul vetro sacrifica lo splendore ad un'esattezza impossibile; volendo imitare la pittura realistica, perde la sua bellezza originale e la ragion d'essere, tanto che da allora in poi divenne più vantaggioso mettere alle finestre vetri incolori per illuminare meglio i quadri veri.

Al principio del sec. XIII l'arte delle vetrate aveva raggiunto la sua perfezione, nelle officine di Saint-Denis, cui Sugero commise i finestroni della sua basilica; in quelle di Chartres, donde uscirono le innumerevoli

FIG. 130. — FIGURA DELLA PORTA SETTENTRIONALE DEL DUOMO DI CHARTRES. (*Fot. Hachette*).

FIG. 131. — ASSUNZIONE DELLA VERGINE. — DALLA PORTA SINISTRA DELLA FACCIATA OCCIDENTALE DI NOTRE-DAME DI PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

vetrate di quella cattedrale e d'altre chiese dell'Occidente di Francia ; finalmente, in quelle di Parigi, che allora era il centro di tutte l'industrie gotiche. Le vetrate istoriate di quest'epoca hanno bagliori pieni di dolcezza, che gli alluminatori tentarono di trasportare nelle miniature ; qualche secondo di contemplazione davanti alle grandi figure dei finestroni od ai quadretti delle cappelle basse dava loro quasi una suggestione di vita celeste. La Sainte Chapelle di San Luigi pare una cristallizzazione di pietre preziose : ivi l'invetriate gotiche obbligarono la povera luce settentrionale a realizzare visioni meravigliose.

FIG. 132. — SAN TEODORO. DALLA PORTA MERIDIONALE DEL DUOMO DI CHARTRES.

L'architettura gotica sorse quando i costruttori s'emanciparono dalle forme tradizionali per accettare senza restrizioni quelle indicate dalla meccanica : un'emancipazione analoga liberò la scultura. I monaci del secolo XII usavano una scultura incompleta : davano semplicemente un po' di rilievo alle forme pittoriche dei benedettini. Anche quando sono agitate dalla violenza patetica, le loro figure restano intirizzite ; soffrono ancora per esser state decalcate troppo tempo sullo stampo bisantino e si spezzano goffamente schiacciate sur un campo piano. Un'altra arte, la vera scultura, sana e per dir così normale, s'incominciò a formar intorno alla metà del secolo XII.

E mentre la scultura composita della Borgogna e della Linguadoca agita le sue forme tormentate, quest'arte veramente nuova

FIG. 133. — LA NATIVITÀ.
FRAMMENTO DELLA TRIBUNA DISTRUTTA
NEL DUOMO DI CHARTRES. — (*Fot. Hachette*).

crea figure semplici, in atteggiamento rigido; prima di raggiungere la disinvoltura della vita, la scultura, come la statuaria antica, deve attraversare una fase ieratica, la fase della *frontalità*. Ma quelle figure inattive hanno pure un organismo completo, un corpo pieno, svincolato dalla massa.

Non è possibile seguire d'opera in opera questo lavoro che a poco anima la pietra; bisogna rinunziare a designare con troppa precisione date e province, e sarà ragionevole collocare questa risurrezione della scultura nel periodo intorno alla metà del secolo XII ed in una regione indeterminata che comprende Bourges, Chartres e Saint-Denis. Quando gl'intagliatori d'immagini sentirono il fascino delle forme della vita, l'antico pregiudizio avverso alla statuaria non gli potè resistere; il cristianesimo tollerò quella specie d'idolatria attenuata, ottenendone in cambio la fortuna di ritrovare ciò che il paganesimo greco aveva scoperto una volta diciotto secoli avanti. I gotici ebbero ragione di non temere le forme nuove: mentre quelle dei monasteri romanici si riannodavano all'arte antica, della quale spesso non sono altro che una deformazione, le figure di Chartres sono svincolate da ogni eredità lontana; sono nate cristiane ed autoctone.

Questo periodo di genesi ci lasciò parecchie opere ragguardevoli. A Bourges ed a Le Mans, lunghe figure rigide trovarono ricetto nella fabbrica gotica posteriore; ce n'era a Saint-Denis; di Corbeil (fig. 121) esi-

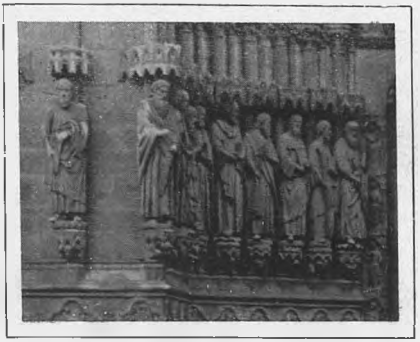


FIG. 134. — APOSTOLI.
DALLA PORTA CENTRALE DEL DUOMO
D'AMIENS. — (*Fot. Hachette*).

stono ancora due statue di quegli anni che videro le figure uscire dal blocco inerte, mentre in Provenza, in San Trofimo d'Arli come a Saint-Gilles, gli apostoli restano ancora incollati sulle facciate romaniche. Ma per seguir bene lo sbocciare della statuaria viva, bisogna andare a Chartres: là una straordinaria popolazione lapidea si stacca dai muri e dai pilastri; sono statue decorative, certo, ma hanno un'esistenza indipendente e non sono più unicamente ornati architettonici.

FIG. 135. — APOSTOLI. DAL TIMPANO DELLA PORTA MERIDIONALE DEL DUOMO D'AMIENS. — (*Fot. Hachette*).

Là possiamo studiare oltre un secolo di scultura. Le statue più antiche non sembrano nulla più che pietre tombali leggermente rigonfie; altre, della metà del dugento, mostrano già corpi flessuosi e forme sapienti. Le statue della facciata occidentale datano dalla metà del sec. XII: sono addossate a pilastri romanici molto sporgenti e non aderiscono solidamente all'edificio (fig. 120). Ormai, in altri portali, l'architettura dovrà contare colle grandi figure scolpite; i pilastri si ritireranno per lasciare il posto alle statue, che staranno come in luogo separato, tra la mensola che le regge ed il baldacchino che le ricopre, ed appariranno più libere nei loro movimenti che quelle prime figure sospese alle colonne (fig. 134, 136). Sulla facciata occidentale del duomo di Chartres, le porte collo strombo a pilastrini sporgenti furono costruite alla maniera romanica dell'Occidente di Francia, da un architetto che non prevedeva altre sculture che quelle del timpano e dei sottarchi.

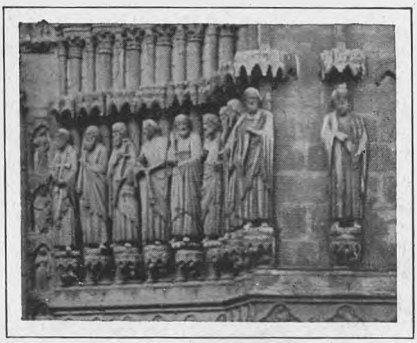


FIG. 136. — APOSTOLI. DALLA PORTA CENTRALE DEL DUOMO D'AMIENS. — (*Fot. Hachette*).

Quelle prime figure della statuaria gotica sono capolavori precoci d'un'arte ancor lontana dalla maturità, e la giovinezza assoluta di tale scultura è provata dal fatto, che dopo lo stile tormentato dell'epoca

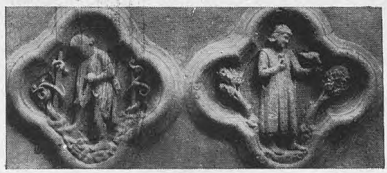


FIG. 137. — MARZO ED APRILE.
DALLA FACCIATA OCCIDENTALE DEL DUOMO D'AMIENS. — (*Fot. Hachette*).

romanica, essa ritrova la nobiltà calma e secca dell'arcaismo greco: riecco l'immobilità ieratica dei corpi e l'impassibile ironia dei volti d'Egina o dell'antico Partenone. L'artista non parte più da una piatta immagine pittorica, invecchiata, falsata, ingoffita da secolari ricalchi, come facevano gli scultori romanici; le prime statue gotiche, come i più antichi idoli greci, sono tratte da un fusto di pietra, ed ancora sembrano risentirne la strettura, come i fiori che fuor della boccia schiusa conservano i petali ripiegati. E nel conquistare così novellamente aspetti di vita, la plastica attraversa ancora una volta un periodo di forme acute ed aspre; come le *core* sottili del Partenone primitivo, le lunghe figure di Chartres furono tagliate da uno scalpello diligente, che compensa l'imprecisione dei piani coll'incidere più nettamente i fiorami del costume ed i particolari dei visi. Quegli abiti preziosamente lavorati non circondano corporature molto robuste: le spalle mancano, le braccia sono attaccate al tronco; sui corpi slanciati in altezza, s'appolaiano teste d'uomini barbuti e teste femminee dalle trecce lunghe; i volti, cogli occhi sporgenti e le labbra assottigliate da un sorriso acuto, non appartengono al nostro mondo: quei beati volgono il pensiero all'interno, incontro a visioni radiose; l'arte ancora troppo giovane li ha dotati d'una vita incompleta, ma il lavoro n'è raffinato ed incisivo; sono opere che mostrano un che di nervoso e di teso che dà loro un fascino sottile (fig. 123, 124).

FIG. 138. — LA VERGINE DETTA DELLA SAINTE-CHAPELLE. AVORIO FRANCESE DEL PRINCIPIO DEL TRECENTO. (*Fot. Hachette*).

Se ci rechiamo ora sotto le porte laterali di Chartres, tra le innumerevoli figure di profeti, d'apostoli e di martiri, anche senza tentare un'impossibile classificazione cronologica ci parrà d'assistere al lavorio lento che risvegliò quel mondo lapideo e piegò

FIG. 139. — L'APPARIZIONE DI GESÙ ALLE PIE DONNE ; GESÙ E LA MADDALENA. ALTORILIEVI NEL CORO DI NOTRE-DAME A PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

ad atteggiamenti di vita la materia inerte. Alle porte centrali meridionali, gli apostoli, a quelle settentrionali, i profeti, vigorosi ed ancora tormentati. Quell'arte minuziosa, che sa anche essere brutale, è mirabilmente adatta all'evocazione di quel mondo strano e disusato. Sulle porte vicine, il miracolo si compie: vediamo la pietra piegarsi, rammollirsi, incavarsi per imitare il movimento d'un corpo e lo svolazzare d'un panneggio. I visi sono modellati con passaggi più larghi, i piani delimitano forme più nettamente definite; la barba non aderisce più al petto, il collo s'allunga e la testa può ormai girare su esso; le spalle s'allargano e le braccia prendono a muoversi. Il corpo non è più rigido, incollato ad un pilastro, coi piedi che ballano su un piano inclinato; è già staccato ed indipendente, e per portare il proprio peso appoggia fortemente il piede sul suolo. Poi una gamba si stende, lasciando l'altra ripiegarsi mollemente; l'asse del corpo s'incurva, una anca si rialza; le linee delle spalle e del collo si muovono, la figura intera, colle membra pieghevoli, compone un equilibrio armonico. Ed ecco che le figure s'associano per rappresentare in due qualche dramma pacifico, la Annunziazione o la Visitazione; la Vergine, S. Anna, l'arcangelo Gabriele formano gruppi tranquilli, animati da sentimenti comuni. Un secolo dopo le statue-piloni e l'erme impacciate della porta occidentale, gli scultori fanno sorgere figure eleganti e vigorose, organismi vitali, che anche nel riposo lasciano indovinare energie latenti (fig. 130, 132). Ora essi potranno spingere più inanzi l'imitazione dei tipi umani, fare ritratti, copiare i costumi e dedicarsi anche al giuoco della fisonomia: l'arte statuaria ha trovati tutti i suoi mezzi.

FIG. 140. — CRISTO BENEDICENTE, DETTO « LE BEAU DIEU ». — FACCIATA OCCIDENTALE DEL DUOMO D'AMIENS. (*Fot. Hachette*).

FIG. 141. — L'INCONTRO D'ABRAMO CON MELCHISEDECH. FACCIATA INTERNA DELLA CATTEDRALE DI REIMS. (*Fot. Hachette*).

Rivestendo questa forma d'arte, l'iconografia cristiana fu completamente rinnovellata. Le lontane figure bibliche presero a mostrarsi agli occhi dei fedeli non più sotto l'aspetto strano che manteneva le figure romaniche in un mondo soprannaturale e fantastico, ma con un volto e con un corpo che le facea simili ai viventi. Dell'antico Testamento bisognava conservare tale e quale la serie dei profeti, e sulla porta settentrionale di Chartres li troviamo ancora col loro aspetto estraneo alla natura: una arte imbarazzata di rigidezza arcaica ne fissa la personalità violenta; sono proprio quei veggenti tumultuosi e furibondi dell'antico patto, che, molto avanti la serenità radiosa del Vangelo, fra tempeste d'invettive scagliavano talvolta lampi di verità. Durante il medio evo mantengono la loro fisonomia terribile: li ritroveremo più tardi, sul finire del trecento, intorno al pozzo di Mosè a Digione, schiacciati dallo spavento delle loro profezie terribili.

Ma le figure principali del Vangelo mutano aspetto. Il Cristo si stacca dalle lunette, dove gli artisti romanici l'avevano scolpito in rilievo, assiso tra i seniori apocalittici o tra i simboli degli evangelisti (fig. 122); tale atteggiamento lo conserverà solo nel Giudizio universale, al quale presiede sulla facciata occidentale delle cattedrali francesi (fig. 156). Più tardi però si ritrova diritto, isolato sul piantone d'alcune porte, con un'individualità ed un'espressione personale che non derivano più dalle comparse che lo circondano o dalla

FIG. 142. — LA « VERGINE D'ORO ». PORTA MERIDIONALE DELLA CATTEDRALE D'AMIENS. (*Fot. Hachette*).

scena cui prende parte: l'atteggiamento è divenuto più calmo, il volto più nobile; colla destra regge il libro della verità, colla sinistra fa l'atto di benedire. A questa figura priva d'azione, gli scultori del dugento seppero infondere una maestà incomparabile: il *beau Dieu* d'Amiens, dalla veste a pieghe larghe e morbide, solleva un viso sì dolce, che ne sembra irradiare una luce tranquilla: la rivelazione non potrebbe essere accennata con maggiore evidenza (fig. 140). Nel secolo XIII, uno splendore sereno avvolge la figura di Cristo che insegna; sul declinare del medio evo, sarà sostituita dal Cristo che soffre.

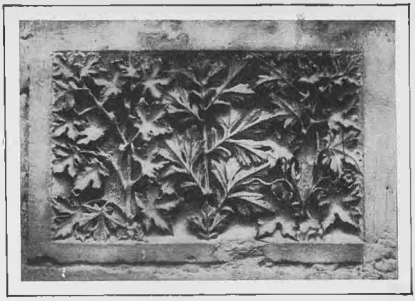


FIG. 143. — DECORAZIONE DI FOGLIE NELLA CATTEDRALE DI REIMS. — (*Fot. Hachette*).

Ma la Vergine sopratutto fu cara alla gente del duecento: la sua figura domina tutta quanta l'arte gotica. La maggior parte delle cattedrali sono consacrate a lei, e già si riserva al suo culto una cappella profonda del coro. Eppure i Vangeli le assegnano soltanto una parte secondaria nella storia della redenzione; però l'immaginazione popolare vi supplisce, e intorno a lei fioriscono le leggende che le compongono una biografia abbondante. Nel secolo XII, Maria compare solo assisa per sostenere sulle ginocchia il Bambino: è il « trono di Salomone »; Gesù non la guarda perchè, già predica o benedice. Così la rappresentano le lunette delle chiese romaniche e le varie sculture in pietra, in avorio, in metallo od in legno; nelle cattedrali gotiche invece, troviamo sempre una porta consa-

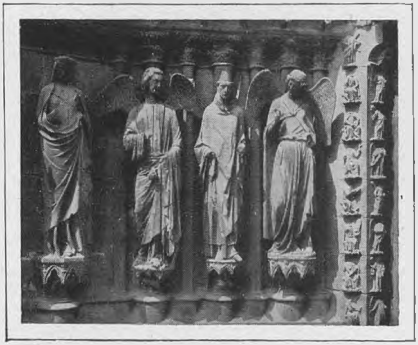


FIG. 144. — SAN REMIGIO GUIDATO DAGLI ANGELI. — FACCIATA OCCIDENTALE DELLA CATTEDRALE DI REIMS. (*Fot. Neurdein*).

FIG. 145. — FIGURA NELLA PORTA DI MEZZO DELLA FACCIATA OCCIDENTALE DI REIMS. — (*Fot. Mieusement*).

crata a lei; la Madonna è in piedi, col Bambino sul braccio sinistro, l'anca leggermente sollevata, la gamba destra alquanto ripiegata, in modo da segnare nella veste larghe pieghe oblique. La testa rimane coperta d'un lembo del manto, secondo la moda tradizionale venuta da Oriente, ma un'ampia corona regale modera la tristezza un po' monacale di quell'acconciatura bisantina. Dell'indifferenza impassibile delle madonne romaniche non rimane più nulla: la testa si china verso il Bambino, gli occhi si socchiudono e la bocca sorride. Il corpo flessuoso, la veste un po' sinuosa, le mani che giuocano, lo sguardo tenero che la Vergine scambia col pargolo divino, sono altrettanti tratti gentili che formano una figura nuova, cara fra tutte all'arte gotica. Quella regina graziosa, fine, ilare, sorridente al Bambino, è un'invenzione del dugento francese, ed ha il suo tipo monumentale finito nella *Vierge dorée* d'Amiens, tipo che nel corso dei secoli sarà moltiplicato dalle riproduzioni in avorio ed in legno (fig. 138, 142). E le madonnine scolpite in avorio accentuano ancora quella finezza preziosa: i tratti del viso grassottello sono minuti, le guance rotonde, la fronte è convessa, il collo turgidetto; ma il naso è sottile e le labbra s'incurvano ad un piccolo sorriso fine.

La vita della Vergine ispirò sempre felicemente gli scultori del sec. XIII. Ad Amiens ed a Reims, l'Annunciazione, la Visitazione, la Presentazione al tempio danno origine ad altrettante scene calme, tenere e discrete, che non hanno bisogno d'atteggiamenti nè di com-

FIG. 146. — LA REGINA DI SABA. PORTA OCCIDENTALE DELLA CATTEDRALE DI REIMS. (*Fot. Mieusement*).

mozioni, tanto è il loro fascino infinitamente dolce. La morte e l'assunzione della Vergine fornirono il tema a parecchi capolavori della statuaria gotica, sulla porta settentrionale della facciata di Notre-Dame di Parigi (fig. 129, 131). Si tratta d'una lunetta divisa in tre piani e scolpita in uno stile assolutamente differente dalla maniera romanica con figure sporgenti, staccate completamente dal fondo; ma quelle figure, che sono come tante statue indipendenti, compongono gruppi fortemente legati, associati con una armonia che raramente s'incontra in grado tale nelle sculture medievali. Anche qui, lo scultore s'è ispirato ai vangeli apocrifi. La Vergine è appena morta; dall'alto dei cieli è disceso Gesù, e gli apostoli, dispersi nel mondo dopo la morte di lui, si sono raccolti un'ultima volta attorno al letto della Madonna. Le loro teste, tanto simili per calma dolcezza, fanno circolo intorno al miracolo atteso. Già Cristo accenna il gesto della risuscitazione, e due angeli sollevano piamente il corpo di Maria. Più in alto, al sommo della lunetta, si compie la glorificazione di Nostra Signora, che assisa alla destra del Figlio si china verso di lui, colle mani giunte, umile, radiosa, mentre un angelo le pone sulla testa la corona di gloria: giammai ci fu armonia più perfetta tra la forma ed il sentimento. La statuaria francese del dugento avanza di molto le altre arti plastiche: bisognerà attendere ancora due secoli prima di trovare nella pittura una grazia sì nobile ed atteggiamenti di tanta eleganza virginale; per evocare visioni di bellezza sì pura, è mestieri nominare fra Angelico.

FIG. 147. — SAN GIUSEPPE. PORTA DI MEZZO NELLA FACCIATA OCCIDENTALE DI REIMS. — (*Fot. Hachette*).

FIG. 148. — FIGURA DEL GIUDIZIO UNIVERSALE NELLA CATTEDRALE DI BOURGES. (*Fot. Mieusement*).

Gli scultori seppero dar vita anche agli apostoli che accompagnano Gesù

FIG. 149. — LA VERGINE DELLA VISITAZIONE. PORTA DI MEZZO NELLA FACCIATA OCCIDENTALE DI REIMS. (*Fot. Hachette*).

o la Vergine; però era difficile caratterizzare nettamente dodici persone. La più vivace serie d'apostoli lasciataci dall'arte medievale si trova sulla porta meridionale della cattedrale d'Amiens: sopra la *Vierge dorée* dodici figurine mosse, ben prese, dalle teste dolci, barba e capelli crespi, discutono a due a due, si fermano, si voltano, disegnano con vivacità divertente gli atteggiamenti di chi discorre animato (fig. 135). La grazia spigliata dei gesti e la varietà del panneggio compensano l'imprecisione alquanto monotona dei tipi. Questi apostoli d'Amiens e quelli della lunetta di Notre-Dame di Parigi dimostrano, che la scultura francese del secolo XIII, come la scultura greca del sec. V a. Cr., si sarebbe potuta affermare in qualche tipo di fisonomie simili e di proporzioni identiche. Ma la statuaria medievale s'esercitava su campo troppo vasto ed in botteghe troppo distanti tra loro, inoltre aveva un programma troppo complesso da potersi consacrare al perfezionamento d'un unico tipo di bellezza.

Il cristianesimo gettò radici sì profonde appunto perchè permise all'immaginazione popolare di collaborare ai racconti sacri; l'affettuosità che vivifica l'arte religiosa non è d'origine teologica. Dell'iconografia universale, la gente del secolo XIII ritenne e mise in luce quelle figure, che interessavano particolarmente il culto locale. Nell'ambito della tradizione generale, ogni diocesi aveva una sua tradizione particolare tra le figure innumerevoli che appartengono a tutta la cristianità: i parigini riservarono un posto agli evangelisti, patroni della loro città: entrando in Notre-Dame, si vedono accolti dal loro San Dionigi che guidato dagli angeli reca in mano la propria

FIG. 150. — PORTA MERIDIONALE, DETTA DELLA CALENDA NELLA CATTEDRALE DI ROUEN. (*Fot. Hachette*).

testa; altrove vedono San Marcello che col pastorale uccide il dragone. Assorbendo una antica chiesa di Santo Stefano, la cattedrale non cancellò perciò la memoria del protomartire: alla storia di lui fu dedicata infatti la lunetta meridionale. Tra i banditori della fede nell'universo, gli abitanti d'Amiens sanno riconoscere esattamente i proprî: dal portale sinistro della facciata, San Firmino continua il suo gesto di benedizione verso la Picardia da lui evangelizzata, e Sant'Onorato, uno dei più famosi vescovi d'Amiens, è ampiamente ricordato nella lunetta della porta meridionale.

A Chartres, tra quella moltitudine di figure che comprende tutti i personaggi dell'iconografia cristiana, i fedeli trovavano il loro San Potenziano e la loro Santa Modesta, vergine graziosa; ed il mirabile San Teodoro, di guardia alla porta meridionale, ricorda che la cattedrale tra altre reliquie conserva anche il capo di lui (fig. 132). A Reims s'incontra San Sisto, primo vescovo di quella città, e San Remigio, cui una colomba arrecò la sacra ampolla del crisma (fig. 144); e la stessa cattedrale, dove gli antichi re di Francia ricevevano l'unzione, mostra nella facciata Samuele che unge re Davide e Salomone unto da Nathan. Così da ogni regione provenivano tradizioni locali e conquistavano un posto in mezzo alla tradizione universale; il cristianesimo gettava radici profondissime e l'arte riceveva per così dire dal suolo il suo succo vitale.

FIG. 151. — APOSTOLO CON UNA DELLE CROCI DELLA CONSACRAZIONE, NELLA SAINTE-CHAPELLE. (*Fot. Hachette*).

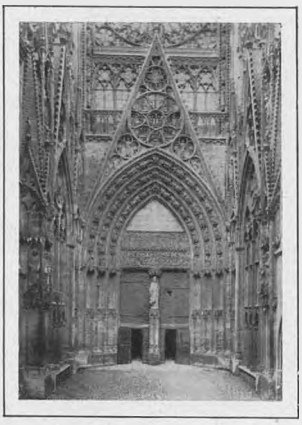


FIG. 152. — PORTA SETTENTRIONALE, DETTA DE' LIBRAI, NELLA CATTEDRALE DI ROUEN. (*Fot. Hachette*).

A questo modo l'arte diviene sempre più realistica e concreta. Formata la civiltà urbana, le molteplici confraternite scoprono i patroni che proteggono ciascheduna d'esse; i fedeli organizzano il mondo celeste ad immagine del

FIG. 153. — FIGURA DI BEATA, DAL GIUDIZIO UNIVERSALE NELLA CATTEDRALE DI BOURGES. (*Fot. Mieusement*).

loro, e personaggi indeterminati di martiri e di santi entrando nelle corporazioni comunali ne assumono talvolta gli attributi: così San Bartolomeo diviene conciatore, San Tommaso scalpellino, San Crispino calzolaio, San Cristoforo facchino; i profumieri si mettono sotto la protezione di Santa Maria Maddalena, gli orafi sotto quella di Sant'Eligio; San Giorgio è cavaliere, San Luca pittore, Santa Marta serva. Queste relazioni tra gli uomini ed i santi nel corso del medio evo si fanno più numerose e più strette; per rappresentare questa mitologia cristiana, gli artisti immaginano sempre meno e copiano sempre più. Gesù, la Vergine e qualche altra figura dai tratti ben determinati dalla tradizione s'accordano sempre più colla vita quotidiana, senza divenir mai ritratti e senza perdere l'aspetto generale fissato da secoli; ma intorno a loro una moltitudine di personaggi secondari riveste apparenze più realistiche; nella scultura e poi nella pittura, l'arte gotica, per illustrare il Vangelo od i racconti di Jacopo da Varazze, ci darà l'imagine del mondo medievale del trecento e del quattrocento.

Il tema del Giudizio universale, che si ritrova in quasi tutte le grandi cattedrali, ci mostra come uno stesso motivo si sia formato e poi trasformato durante i secoli XII e XIII, manifestando i caratteri successivi della statuaria francese: prima la violenza informe e slegata d'Autun, poi la maestà serena di Parigi, infine l'arte drammatica e patetica di Bourges. Ad Autun (fig. 63), la scena è già completa: Cristo, i morti che risorgono, angeli e demoni che si disputano gli eletti ed i reprobi; ma questi ele-

FIG. 154. — L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE. — AVORIO. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

menti sono ancora mal messi in azione: il Signore occupa troppo posto; intorno a lui, figure scomposte si muovono in tale disordine, che lo spettatore non riesce a spiegarsi chiaramente il grande mistero rappresentato. Sulla porta meridionale di Chartres, la composizione è calma, ben equilibrata: sotto il divino Giudice, i corpicciuoli degli eletti e dei dannati sono disposti con ordine; tuttavia la scena, un po' ridotta, manca di grandezza. A Parigi, il Giudizio finale è rappresentato in tre scomparti, con chiarezza meravigliosa: in alto, Gesù presiede all'ultimo giorno del mondo; in basso, i morti escono dai sepolcri; nel piano di mezzo, l'arcangelo ed il demonio si dividono l'anime. Però la composizione, quantunque precisa, manca di movimento: la risurrezione dei morti — la cui esecuzione, bisogna riconoscerlo, è assolutamente moderna — riesce alquanto monotona; i gruppi dei dannati e degli eletti sono disposti in file compatte e ben regolate; solo nel sottarco passa la sinistra cavalcata dell'Apocalisse. Ad Amiens, ritroviamo la stessa composizione grandiosa, meno tranquilla e più confusa. A Bourges soltanto (fig. 156, 162) il dramma diviene animato e commovente. Qui lo scultore, invece di dedicarsi alla massa alquanto monotona di tante comparse identiche, tentò l'analisi dei sentimenti: sollevate le pietre sepolcrali, i risorti fremono, s'agitano, supplicano; più sopra, ai lati dell'angelo che pesa le anime, avviene la separazione definitiva dei due mondi: i dannati sono cacciati, gettati nelle gole d'inferno da diavoli orrendi e grotteschi, uno dei quali ha la faccia beffarda di satiro. Ma gli eletti sono commoventi a guardare, per l'intima fede che illumina d'un sorriso beato le testine ricciute (fig. 148, 153).

FIG. 155. — LA « VERGINE NERA » DI COULOMB. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

In attesa che compaiano i pittori del quattrocento fiammingo, quest'è l'immagine più espressiva del Giudizio finale lasciataci dal medio evo. Ai pittori gotici non resta più nulla da inventare; i fiamminghi si contenteranno d'aggiungere alla scena infernale smorfie e capriole, ed i pittori di Colonia di colorire divotamente le figure dei beati, mettendo loro l'azzurro sopra la testa, il verde sotto i piedi ed il roseo sulle gote.

Imitando la varietà ed il disordine della vita reale, la scultura

si liberava anche dalla architettura, della quale dapprincipio era stata un complemento e che le aveva imposto una casta rigidità di linee. Gli scultori che eseguirono le lunette colle storie della Vergine a Notre-Dame di Parigi (fig. 129, 131) appartengono a quel fortunato e breve periodo d'equilibrio instabile, quando l'abilità tecnica permetteva agli artisti di scherzar agilmente colle forme, pur dando solo un'immagine ideale della realtà: i visi hanno una bellezza uniformemente serena, i panneggi sono tagliati in piani geometricamente regolari. E gli apostoli d'Amiens (fig. 135) hanno lo stesso stile semplice, senza insistenze, il gesto naturale e queto, le vesti che cadono in pieghe precise, un po' angolose, senza eccesso di morbidezza; i volti sono vivi, intelligenti, senza mostrare l'individualità dei ritratti. Non è l'eleganza d'un'arte molto approfondita; le figure, pur non conservando nulla dell'antica rigidezza ieratica, si contengono in atteggiamenti alquanto monotoni, ma sotto i grandi portali gotici riescono meravigliosamente decorative.

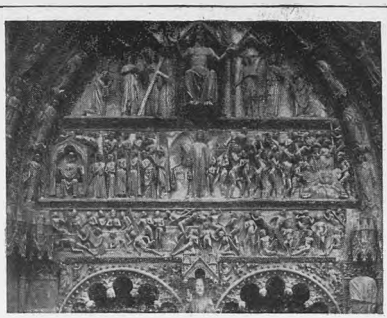


FIG. 156. — IL GIUDIZIO UNIVERSALE, SULLA PORTA CENTRALE OCCIDENTALE DEL DUOMO DI BOURGES. — (*Fot. Neurdein*).

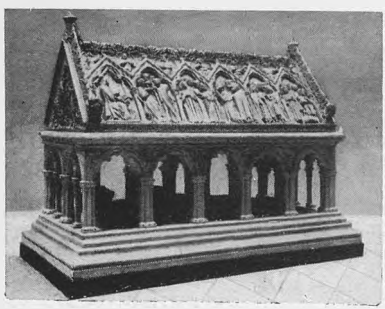


FIG. 157. — TOMBA DI S. STEFANO NELLA CHIESA D'AUBAZINE (CORRÈZE). — (*Fot. Hachette*).

A Reims, invece, la sobrietà un po' astratta di Parigi e d'Amiens cede ad una vitalità varia e fin disparata; ivi gli scultori non s'attengono ad unità di stile, ma s'abbandonano al proprio impulso: le fisonomie hanno maggior espressione, come sono più molli gli atteggiamenti ed i panneggi (fig. 145-147). Anzi, molte figure assumono tipi individuali; certe teste

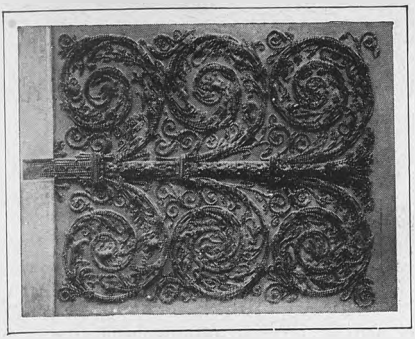


FIG. 158. — BANDELLA DI FERRO BATTUTO ED IMPRESSO, NELLA PORTA OCCIDENTALE DI NOTRE-DAME DI PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

magre, ossute, energiche, hanno il volto teso dalla espressione morale, il corpo mobile ed il gesto vivo; certi visi sono animati e spiritosi come se la pietra, più sottile, trattenesse la fiamma vitale senza spegnerla. E sono pur là quei grandi angeli dal portamento femmineo, che s'inchinano garbatamente e con aria maliziosa; e là compare, tra le figure aguzze della plastica medievale, quel sorprendente gruppo della Visitazione (fig. 149), che fa rivivere le rotondità opulente della statuaria antica ed il fremito dei suoi panneggiamenti aderenti, i bei corpi di donna, robusti e flessuosi, avvolti in vesti abbondanti dal tessuto fine e dalle pieghe minute. Quelle non sono creature di razza gotica: s'indovina la loro parentela cogli idoli che l'arte antica scolpiva in marmo per appagare il suo culto della bellezza fisica e della sanità morale; quel dialogo tranquillo tra due figure maestose fa pensare al colloquio di due vestali.

Tale varietà di tipi e di stile dimostra quanto poco la statuaria gotica si lasciasse costringere entro formule simili a quelle che da secoli avevano intorpidito la pittura. Non tutti gli scultori gotici furono abili, ma tutti erano trascinati da un brio sconosciuto nei tempi anteriori ad essi, un brio che invase gli artisti al principio del dugento, quando le arti plastiche per la prima volta ripresero il contatto colla vita.

L'evoluzione delle forme ornamentali rivela le intime predilezioni del gusto meglio che lo sviluppo dell'architettura o delle arti figurative; nulla serve tanto a caratterizzare lo stile d'una epoca quanto la sua grammatica ornamentale, quelle forme che spuntano

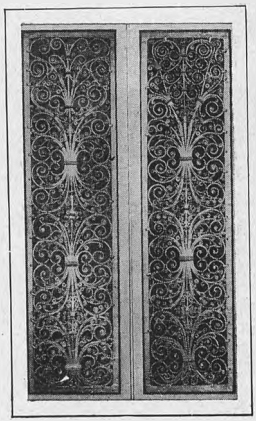


FIG. 159. — CANCELLATA DI FERRO BATTUTO D'OURSCAMP, NEL MUSEO DELL'ARTI DECORATIVE. (*Fot. Hachette*).

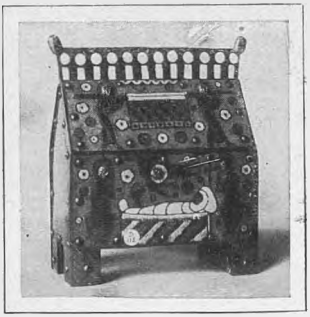


FIG. 160. — ARCA DEL SEC. XIII. SMALTO DI LIMOGES. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

naturalmente sotto la mano degli artisti allorchè essa non è guidata da ragioni d'interesse o di imitazione. Nel periodo stesso che vide gli architetti collocare la volta su un incrocio d'ogive, gli scultori mutarono l'aspetto dei capitelli reggenti quei costoloni. L'ornamentazione romanica era un misto molto complesso di motivi antichi od esotici: lo scultore allora, più che inventare, combinava e complicava; sulla fine del secolo XII, i decoratori tendono ad eliminare l'intrecciatura barbara, gli arabeschi e tutti gli avanzi d'arte antica, quali le volute e le foglie d'acanto, e mentre gli statuarî ritrovano le forme vive del corpo umano, gli ornatisti chiedono alla vita vegetale le gemme che si gonfiano e scoppiano, le foglie che s'allargano, i petali che s'aprono o si chiudono. Dopo i capitelli romanici, precisi nel disegno, secchi negli spigoli, minuziosi e difficili nell'esecuzione, che par dovuta ad un lavoratore dell'avorio o ad un cesellatore, i primi capitelli gotici, gonfi di succo robusto, s'avvolgono di larghe foglie di gichero o di ninfea, di petali che col contorno grasso conservano al cesto del capitello piena la sua solidità. Come lo stile gotico si faceva più fine, anche gli scultori presero ad amare vegetazioni meno semplici, le foglie del prezzemolo e della quercia, e, pur conservando la regolarità ordinaria, seppero imitare il disordine d'un folto frascame. La cattedrale di Reims non contiene solo le figure più vive della statuaria gotica; sulla sua architettura robusta, sui capitelli dei suoi pilastri s'abbarbica e s'intreccia il fogliame dell'edera e della vite, nervoso e fine sì che par d'udirlo

FIG. 161. — ARCA DI S. CALMINO. SMALTO DI LIMOGES NEL MUSEO DOBRÉE DI NANTES. — (*Fot. Gibouin*).

FIG. 162. — PARTICOLARE DEL GIUDIZIO UNIVERSALE SULLA PORTA DELLA CATTEDRALE DI BOURGES. — (*Fot. Neurdein*).

stormire. Come sembra arida, accanto a tanta freschezza, l'ornamentazione romanica, pur sì ricca! Più tardi, sulla fine del trecento, gli ultimi scultori gotici ricercheranno le forme aguzze ed accartocciate del cavolo riccio, della cicoria e del cardo; sugli spigoli di pietra, come sulle pagine dei manoscritti, spuntano vegetazioni cincischiate: al pari dell'architettura, anche la flora gotica diviene gracile e tormentata.

BIBLIOGRAFIA. — Opere d'indole generale citate ai capitoli precedenti. — VILLARD DE HONNECOURT, *Ambum manuscrit* publié par Lassus et Darcel, Paris, 1858. — ANTH. SAINT-PAUL, *Simple mémoire sur l'origine du style ogival* (*B. M.*, 1875). — LOUIS GONSE, *L'Art gothique*, Paris, 1890. — CH. H. MOORE, *Development and character of gothic architecture*, London, 1890. — G. VON BEZOLD, *Die Entstehung und Ausbildung der gotischen Baukunst in Frankreich*, Berlin, 1891. — G. DEHIO, *Die Anfänge des gothischen Baustils* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1896). — H. STEIN, *Les Architectes gotiques*, Paris, 1909. — D. MICH. FELIBIEN, *Histoire de l'Abbaye de Saint-Denis en France*, Paris, 1706. — VITRY et BRIÈRE, *L'Eglise abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux*, Paris, 1908. — L. VITET, *Notre-Dame de Noyon*, Paris, 1845. — F. DE GUILHERMY et VIOLLET-LE-DUC, *Description de Notre-Dame de Paris*, Paris, 1856. — F. DE GUILHERMY, *Description de la Sainte-Chapelle*, Paris, 1887. — M. AUBERT, *La Cathédrale Notre-Dame-de-Paris*, Paris, 1909. — ABBÉ A. BOUILLET, *Les Eglises paroissiales de Paris, Monographies illustrées*, Paris, 1897-1903. — LASSUS, *Monographie de la Cathédrale de Chartres*, Paris, 1867. — ABBÉ BULTEAU, *Monographie de la Cathédrale de Chartres*, Chartres, 1888-1902, 3 vol. — E. LEFÈVRE PONTALIS, *Les Fouilles de la Cathédrale de Chartres* (*B. M.*, 1901). — R. MERLET, *La Cathédrale de Chartres*, Paris, 1909. — ABBÉ BOUXIN, *La Cathédrale de Laon*, Laon, 1890. — G. DURAND, *La Cathédrale d'Amiens*, Amiens, 1901-1903. — ABBÉ CERF, *Histoire et Description de Notre-Dame-de-Reims*, Reims, 1861, 2 vol. — L. DEMAISON, *Les Architects de la Cathédrale de Reims* (*B. A.*, 1894). — GOSSET, *Histoire et Monographie de la Cathédrale de Reims*, Paris, 1894. — BÉGULE, *Monographie de la Cathédrale de Lyon*, Lyon, 1880. — CORROYER, *Description de l'Abbaye de Saint-Michel*, Paris, 1887. — DENAIS, *Monographie de la Cathédrale d'Angers*, 1899. — ABBÉ BOSSEBOEUF, *L'Architecture Plantagenet*, Angers, 1897. — CH. DE GRANDMAISON, *Tours archéologique*, Paris, 1879. — ABBÉ ARBELLOT, *Cathédrale de Limoges*, Paris, 1883. — H. CROZES, *Mo-*

FIG. 163. — CALICE DI SAN REMIGIO — TESORO DELLA CATTEDRALE DI REIMS. (*Fot. Neurdein*).

FIG. 164. — CATTEDRALE DI REIMS. CAPITELLO D'UN PILASTRO NELLA CAPPELLA DELLA VERGINE. — (*Fot. Neurdein*).

*nographie de la Cathédrale Sainte-Cécile d'Albi*, Toulouse, 1873. — G. DEHIO, *L'influence de l'Art français sur l'Art allemand au XIII siècle* (*R. A.*. 1900). — C. ENLART, *Origines françaises de l'Architecture gothique en Italie*, Paris, 1894. — C. ENLART, *L'Art gothique et la Renaissance en Chypre*, Paris, 1899, 2 vol. — C. ENLART, *Origines françaises de l'Architecture gothique en Espagne* (*B. A.*, 1894). — DE BAUDOT, *La Sculpture française au Moyen Age et à la Renaissance*, Paris, 1881 (Albo di 400 motivi di statuaria ed ornamentali). — P. VITRY et G. BRIÈRE, *Documents de Sculptures française du Moyen Age*, Paris, 1904. — E. MALE, *L'Art religieux en France au XIII siècle*, 2 ed., Paris, 1902. — M. VOEGE, *Die Anfänge des monumentalen Stiles im Mittelalter*, Strassburg, 1894. — R. DE LASTEYRIE, *Etudes sur la Sculpture française au Moyen Age* (Mon. Piot, t. VII, 1902). — R. DE LASTEYRIE, *La Porte Sainte-Anne à Notre-Dame-de-Paris* (*Mém. de la Soc. de l'Hist. de Paris*, 1902). — MARGARET and ERNEST MARRIAGE, *The Sculptures of Chartres cathedral*, Cambridge, 1909. — R. KOECHLIN, *La Schulpture belge et les Influences françaises aux XIII et XIV siècles* (*G. B. A.*, 1903, II). — A. MARIGNAN, *Histoire de la Sculpture en Languedoc aux XII et XIII siècles*, Paris, 1902. — R. KOECLIN, *Quelques Ateliers d'ivoiriers français aux XIII, XIV siècle* (*G. B. A.*, 1905). — LOUISE PILION, *Les Portails latéraux de la Cathédrale de Rouen*, Paris, 1907. — A. SCHMARSOW, *Das Eindringen der französischen Plastik in die deutsche Sculptur* (*Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1898). — Intorno alla pittura, v. le opere citate a proposito dell'arte romanica ; F. DE LASTEYRIE, *Histoire de la Peinture sur verre*, 2 vol., 1857. — MAGNE, *L'Oeuvre des Peintres verriers français*, Paris, 1885. — L. O. MERSON, *Les Vitraux*, Paris, 1895. — H. OIDTMANN, *Die Glasmalerei*, 2 vol., Köln, 1898.

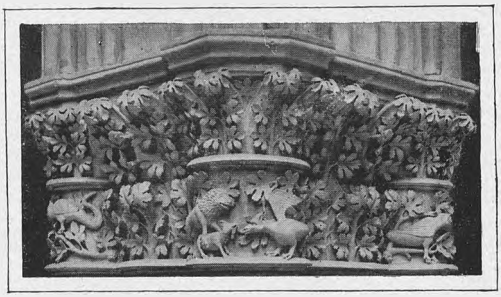


FIG. 165. — CATTEDRALE DI REIMS — CAPITELLO D'UN PILASTRO DELLA NAVATA. — (*Fot. Neurdein*).

FIG. 166. — BASTIONI D'AIGUES-MORTES. (*Fot. Neurdein*).

CAPITOLO IV.

## L'ARTE FEUDALE E L'ARTE BORGHESE ALLA FINE DEL MEDIO EVO.

CENTRI D'ARTE: IL RE, I GRAN SIGNORI, IL PAPA AD AVIGNONE. — LA BORGHESIA NEL QUATTROCENTO. — L'ARCHITETTURA FEUDALE. — L'ARCHITETTURA COMUNALE: BASTIONI, CASE, PALAZZI BORGHESI E PRINCIPESCHI, PALAZZI DI CITTÀ. — LE CATTEDRALI DEL QUATTROCENTO: IL GOTICO RICCO. — LO STILE FIAMMEGGIANTE ALLA FINE DEL QUATTROCENTO. — LA SCULTURA: MONUMENTI FUNERARII. — LA PITTURA: VETRATE E MINIATURE. — EVOLUZIONE REALISTICA DELLA MINIATURA. — I PRIMI QUADRI A TEMPERA. — LA PITTURA IN BORGOGNA, AD AVIGNONE E AD AIX, NELLA TURRENA E NEL BORBONESE.

NEL dugento, un'intensa attività artistica si diffuse in tutti i grandi comuni, desiderosi d'elevare una cattedrale, poi di popolarla di statue e d'ornarla di vetrate. L'arte era già opera della società laica, ma ancora non esisteva per altro che per la religione, e come questa era sparsa in tutto il mondo. A misura che il secolo s'inoltra, gli artisti lavorano meno esclusivamente per i bisogni del culto; c'è nelle arti plastiche un fascino che i re ed i gran signori volgeranno a proprio profitto, mettendolo tra gli accessori del loro lusso. Ora l'arte di lusso non può essere diffusa come l'arte religiosa: essa ha bisogno della ricchezza e d'una certa cultura intellettuale; occorre una città prospera per

FIG. 167. — CHATEAU GAILLARD. (*Fot. Hachette*).

formare gli operai abili ed una borghesia opulenta od una corte principesca per pagarli: allora l'energie artistiche si raccolgono intorno a certi centri. Così nel trecento i destini dell'arte francese incominciano a confondersi con quelli dei grandi del regno, i re e coloro che fanno la figura di re.

Passare in rassegna i più illustri di questi mecenati, vuol dire già dare un'occhiata alle principali opere della seconda metà del trecento e del secolo seguente. Incominciamo dai re. I primi Valois, fastosi e leggeri; Giovanni il Buono, che nella sua prigionia in Inghilterra si fa accompagnare da musicisti: un pittore ci lasciò il suo ritratto — ch'è il più antico quadro francese —, un testone brutale, dipinto a colori languidi (fig. 243). Poi Carlo V, il re saggio che edificò Vincennes, la Bastiglia ed il Louvre, fortezza quadrangolare che racchiudeva, insieme con un gran mastio dell'epoca di Filippo Augusto, molte bellezze architettoniche; re colto, che amava i bei codici, sui quali scriveva di proprio pugno *Ce livre est à moi, Charles*; l'innamorato delle miniature, il cui ritratto, conservatoci dagli alluminatori, ce lo mostra col naso grande e col mento mal raso, in atto di ricevere l'omaggio d'un libro; il costruttore della cappella dei celestini, eternato da uno scultore sulla porta di essa, a fianco della regina, tenendo in mano un modello del monumento stesso: la statua esiste tuttora, opera d'arte tranquilla, senza chiassi, senza fiamma, probabilmente somigliantissima; v'è in essa tutto l'uomo, col corpo stanco, col petto sottile, col viso bonario, metà cogitabondo e metà sorridente (fig. 209, 210);

FIG. 168. — CASTELLO D'ARQUES. (*Fot. Hachette*).

FIG. 169. — CORTILE DEL CASTELLO DI COUCY. (*Fot. Hachette*).

lo ritroviamo, adagiato sul suo avello, a Saint-Denis, scolpito dal suo *imagier* Beauneveu: è opera più volgare, però nella faccia confusa si riconosce il nasone scaltro e l'espressione accorta. Vengono poi i fratelli di Carlo V: Luigi d'Orléans, il costruttore di Pierrefonds (figura 176) e di La Ferté-Milon; il duca di Berry, rapace solo per procurarsi godimenti delicati: riconosciamo bene il suo viso paffuto, camuso e rubicondo; in vecchiaia, impellicciato, amava sfogliare i suoi libri di preghiera per rivedervi i meravigliosi castelli edificatigli dai suoi architetti e riprodotti dagli alluminatori. Finalmente, i duchi di Borgogna: Filippo l'Ardito, Giovanni senza Paura, ai quali i successori eressero sepolcri mirabili; e sovrattutti Filippo il Buono e Carlo il Temerario, potenti e ricchi, ch'ebbero la sorte di dominare quelle Fiandre, delle quali seppero impiegare gli artisti più abili, Claus Sluter, Jean van Eyck, Rogier van der Weyden.

Nel Mezzogiorno, i papi avevano ridotta Avignone una città di lusso e di piaceri: sulla collina cerchiata di bastioni si fecero costruire un palazzo fortificato (fig. 174), decorato da frescanti senesi; chiamata da loro, la pittura italiana varcò le Alpi, lasciando qualche ornato in certi monasteri della Savoia e penetrando fin dentro Tolosa, dove artisti italiani dipinsero la chiesa dei giacobini. Avignone conserverà a lungo la sua vitalità artistica; posta sulla via d'Italia, sembra già una città italiana; ricca di chiese e d'opere d'arte, sta per i settentrionali sulla soglia di quel paese che coi suoi avanzi del passato dà sempre una commovente impressione di bellezza. Ma se in Provenza il trecento fu anzitutto italiano, il secolo successivo fu piuttosto fiammingo; era quello per l'arte delle grandi città olandesi un

FIG. 170. — TORRE DEL CASTELLO DI COUCY. (*Fot. Hachette*).

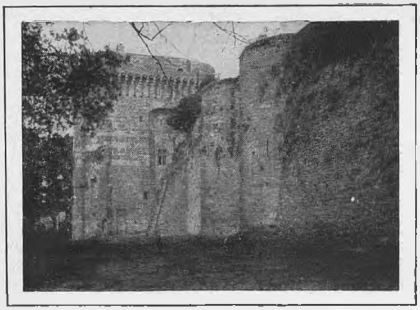


FIG. 171. — BASTIONI DI DINAN. (*Fot. Hachette*).

periodo d'espansione intensa. Ad Aix visse il buon re Renato, tanto amante della pittura, che la tradizione fece di lui un pittore; certo, per lo meno, chiamò da molto lontano i buoni praticoni conosciuti durante un soggiorno forzato nei Paesi Bassi, e servì loro da modello: i suoi pittori fissarono spesso sull'imposte dei trittici il testone reale male squadrato e gozzuto ed il viso sottile della regina. Molti artisti del Nord scesero allora fino ad Aix, portando sotto il sole di Provenza i loro personaggi stecchiti e sontuosamente vestiti. Sulla fine del quattrocento, a Moulins, la corte modesta del duca di Borbone attirò anch'essa i suoi pittori, che seppero ritrarre la famiglia ducale e le ondulazioni verdeggianti della campagna borbonese.

Tuttavia, nel corso del secolo XV incominciarono a mancare i ricchi protettori necessari all'arte. Carlo VII e Luigi XI erano troppo occupati a rimettere in assetto la Francia; soltanto i loro successori poterono pensare ad abbellirla. I grandi feudatari andavano in rovina: mentre Luigi d'Orléans aveva edificato i castelli di La Ferté-Milon e di Pierrefonds, suo figlio Carlo d'Orléans, il vinto d'Azincourt, vegetava a Blois; il duca d'Angiò perdeva un dopo l'altro tutti i suoi stati e la corte di Borgogna scompariva col Temerario.

In compenso, una borghesia arricchita prendeva il posto del feudalismo decaduto. Jouvenel des Ursins, un prelato amico di Carlo VII, Etienne Chevalier si fecero ritrarre dal Fouquet; Jacques Coeur argentiere di Carlo VII, fece edificare a Bourges una casa ch'è una delle

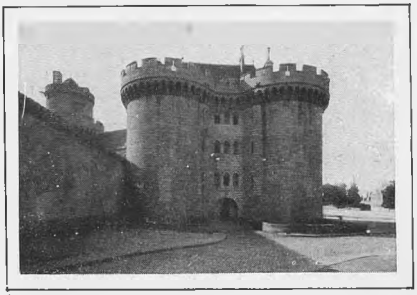


FIG. 172. — IL CASTELLO DI ALENÇON.

architetture più graziose del quattrocento (figura 192); circa la stessa epoca, per ordine di Nicola Rolin, cancelliere del duca di Borgogna — pel quale dipinsero Jean van Eyck e Rogier van der Weyden — sorse lo spedale di Beaune (fig. 186). La borghesia si sostituisce sempre più alla nobiltà rovinata dal lusso cittadino.

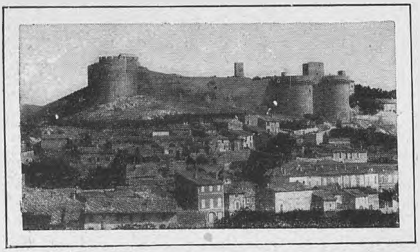


FIG. 173. — BASTIONI DI VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON. (*Fot. Hachette*).

La civiltà feudale, veramente, trovò la sua espansione artistica solo nel trecento, dalla qual'epoca data anche la sua architettura. Prima, il castello non è altro che una fortezza, dai muri solidi che continuano il pendio scosceso e coll'altezza sfidano la scalata, colla grossezza l'urto dei proietti; e ancor mentre i comuni, guidati dai vescovi, elevavano le loro cattedrali sapienti, i castelli forti — come Château Gaillard (fig. 167), costruito da Riccardo Cuor di Leone per chiudere il passo della Senna al re di Francia — non eran altro che un brutale ostacolo di muratura. Su un poggio, una cinta di mura che corre lungo l'orlo dell'altipiano, ed agli angoli le torri ed il mastio. Questo mastio, che domina simbolicamente la contrada, è l'unica parte abitata di quello stretto recinto; nell'epoca romanica è quasi sempre quadrangolare, circolare nel dugento. A Coucy, nella prima metà del sec. XIII, il mastio (fig. 169, 170) s'erge a 55 metri, e le mura hanno in basso dieci metri di spessore. Nota il Viollet-Le-Duc, come in quel castello tutto sia in proporzioni maggiori del naturale: i parapetti delle merlature, gli scalini, le panche, i davanzali sembrano costruiti per tanti colossi; qui s'ha un'idea di ciò che fosse il potere feudale: nel suo mastio, il sire di Coucy poteva sfidare l'universo.

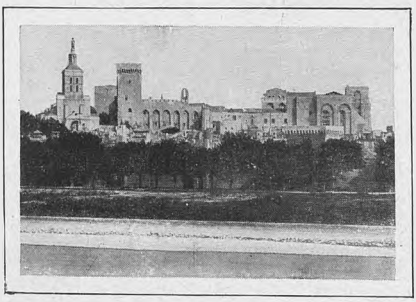


FIG. 174. — IL CASTELLO DEI PAPI AD AVIGNONE. — (*Fot. Hachette*).

FIG. 175. — MASTIO DEL CASTELLO DI LANGEAIS. (*Fot. Neurdein*).

È una fortezza inespugnabile; ma colla sua massa soffoca coloro che protegge. Nel trecento, il mastio cominciò ad apparire una dimora molto incomoda; nell'interno della cinta sorsero, addossate alle mura, le case, e per proteggerle furono alzate le cortine. L'edifizio si perfeziona: all'esterno, presenta una faccia ostile, muraglie piene, intersecate solo da strette feritoie; ma il guscio robusto racchiude ora un palazzo; sulla corte, le facciate graziose, dall'ampie finestre, ornate di logge, sono sormontate da tetti elevati, visibili da lungi al disopra delle cortine, e l'architetto vi può svolgere, tra gli abbaini ed i camini, tutto un gioco d'ornato gotico.

Per il castellano imprigionato nel suo maniero, il divertimento principale doveva essere una passeggiata lungo gli spalti, sull'alto delle cortine e delle torri; attraverso le feritoie intravedeva in basso, lontano, la pianura, la foresta, il villaggio; conservando sempre il sentimento della sua sicurezza e della sua potenza, pregustava il piacere delle cavalcate libere attraverso la campagna. Il castello di Pierrefonds (fig. 176), costruito sul principio del quattrocento e rimesso a nuovo dal Viollet-Le-Duc, mostra con quanta abilità gli architetti sapessero collocare un palazzo dentro una fortezza. Come si perfezionasse poi il valore offensivo e difensivo dell'antico castello, non è possibile dire con poche parole: basti ritenere almeno le invenzioni principali, quelle che resteranno, trasformate di poco, nei castelli posteriori al regime feudale. Il muro non è più solamente un ostacolo; nella sua sommità nasconde dietro le

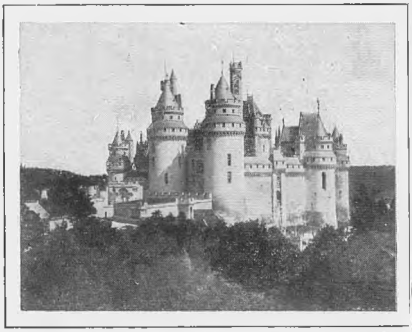


FIG. 176. — CASTELLO DI PIERREFONDS. (*Fot. Neurdein*).

merlature i difensori, cui steccati di legno prima, più tardi ballatoi di pietra sorretti da beccatelli permettono di schiacciare con proietti l'assalitore senza farsi vedere.

Quelle mura e quelle torri preannunziano il castello del Rinascimento. Qui, come nell'architettura religiosa, l'utilità guida l'inventiva, e ne nasce un organismo armonico e logico, le cui forme persisteranno anche quando la fortezza feudale non avrà più ragione d'essere: dal castello forte, dalle sue torri, dai suoi merli e dai suoi ballatoi uscì uno stile decorativo, come l'ornato gotico si sviluppò sul tema iniziale della crociera ogivale sostenuta dai costoloni e dai pilastri. Ora di quelle costruzioni non rimangono più che torri sventrate e mura in rovina, corrose dalla vegetazione: la fabbrica ingegnosa riprende a poco a poco l'aspetto della roccia donde fu tratta. Quante colline della Bretagna, del Limosino, del Périgord, della Provenza e dell'Alvernia non trovano così il loro coronamento nel profilo ancora altiero di fortezze smantellate! Là si comprende, come il feudalismo ed i suoi castelli fossero prodotti naturali del suolo. Nel Lot-et-Garonne, l'architetto del castello di Bonaguil, costrutto a mezzo il quattrocento, si diè pensiero di resistere all'artiglieria e d'impiegarla, perciò distese al largo le difese esteriori, ed al basso delle torri riservò un posto per le bocche da fuoco; tuttavia le torri orgogliose ed il mastio acuminato sulla rupe scoscesa sono ormai ostacoli insuperabili solo per la scalata,

FIG. 177. — BASTIONI DI CARCASSONA. — (*Fot. Hachette*).

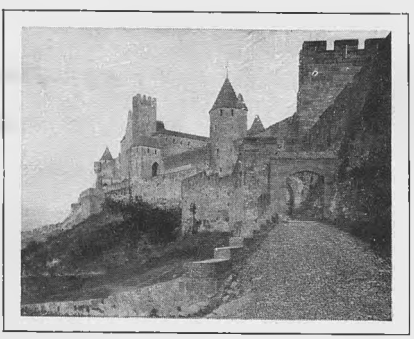


FIG. 178. — BASTIONI DI CARCASSONA. (*Fot. Hachette*).

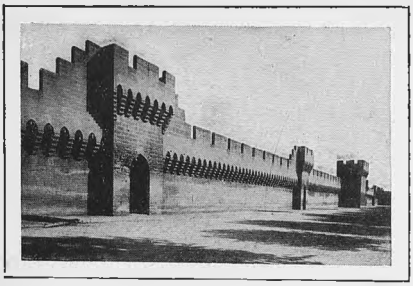


FIG. 179. — BASTIONI D'AVIGNONE. (*Fot. Hachette*).

chè la polvere pirica squarcerà presto quelle murature a secco. E tutti quei castelli soffrirono per esser rimasti troppo attaccati ad una forma di società che non doveva durare; per lungo tempo furono cannoneggiati dalle artiglierie reali e — ai tempi di Richelieu e di Mazarino — sistematicamente distrutti, dopo l'ultima e definitiva vittoria della monarchia. L'architettura feudale, per esistere, si dovette trasformare; il castello si liberò dagli organi di difesa divenuti inutili; dal suo guscio uscì il ridente palazzo del Rinascimento, quando la volontà del re fu abbastanza potente da esigere che in Francia nessuno ormai abitasse più una fortezza.

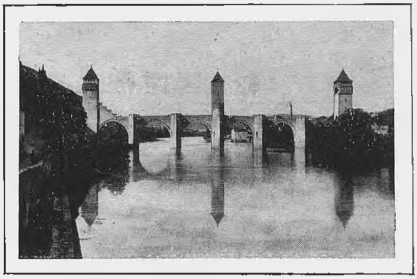


FIG. 180. — PONTE VALENTRÉ CAHORS. (*Fot. Neurdein*).

I comuni, dopo essersi creati un posto nell'organizzazione feudale, lo dovettero difendere; i borghesi circondarono di bastioni le loro città; ma i bastioni dovettero cadere come i castelli fortificati: bisognò smantellare quel cerchio di pietra, entro il quale le città prospere soffocavano. Solo qualcuna, Dinan (fig. 171) e Saint-Malo nella Bretagna, Provins nell'Ile - de - France, conservarono avanzi importanti delle fortificazioni, che in-

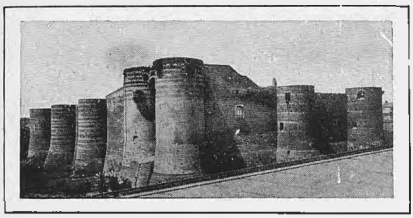


FIG. 181. — CASTELLO D'ANGERS. (*Fot. Neurdein*).

vece si trovano ancora quasi intatte intorno a tre città del Mezzogiorno: Carcassona (fig. 177, 178), Aigues-Mortes (fig. 166) ed Avignone (f. 179).

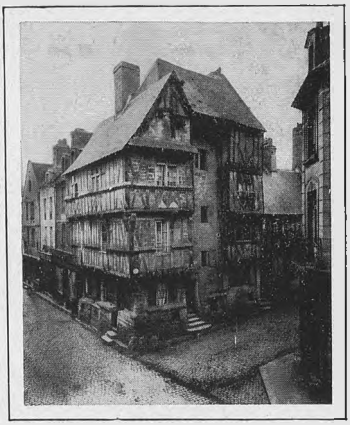


FIG. 182. — VECCHIE CASE A BAYEUX. (*Fot. Neurdein*).

Aigues-Mortes fu creata per ordine di San Luigi e di Filippo l'Ardito. Il re di Francia aveva bisogno d'una finestra sul Mediterraneo. Ma quella città forte, edificata sulla riva piana, non somiglia per nulla all'acropoli ordinarie; il suolo non imponeva una pianta complicata: la muratura è l'unico rialzo nella pianura; sul deserto di sabbia e di pozzanghere sorge un quadrilatero di mura uniformi, fiancheggiate da torri tutte eguali; è un'architettura che pare schiacciata sur un paesaggio, la cui orizzontalità sonnolenta è aumentata dalle linee infinite. Sulle quattro facciate, i bastioni hanno una muratura piena, omogenea, aprentesi solo in feritoje strette per l'arciere che spia. Aigues-Mortes offre così il tipo della fortificazione medievale in tutta la sua semplicità: un muro molto grosso per arrestare il nemico, un ostacolo che non offra presa alcuna all'attacco e, dietro, nascondigli ingegnosi per i difensori. Qui, ancora, fu riservato un ultimo rifugio: la *tour Constance*, che s'eleva grossa e rotonda, e la cui muratura massiccia racchiude stanze dalle volte eleganti ed è forata da gallerie e da scalette che mettono un trabocchetto sotto ogni passo dell'invasore.

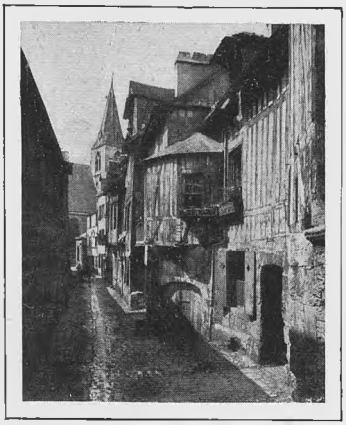


FIG. 183. — VECCHIE CASE A ROUEN. (*Fot. Neurdein*).

San Luigi ed i suoi successori s'affrettarono a rendere inespugnabile il cuore di Carcassona, appena divenne città reale. Sulla vasta piana bat-

FIG. 184. — ATRIO DI SAN MACLOVIO, A ROUEN. (*Fot. Hachette*).

tutta dal vento, la fiera cittadella domina colla sua massa lo storico passaggio dalla Garonna al Mediterraneo; le fortificazioni consistono in una doppia cinta fiancheggiata da cinquanta torri su una ripida collina; le mura sono lisce, vaste, senza spigoli nè sporgenze, senz'altra asperità che la ruvidezza naturale della pietra, squarciate da lunghe feritoie e terminate da merli, il cui taglio fu affilato dal Viollet-Le-Duc. Tutto v'è calcolato per tendere agguati all'aggressore: da cento latebre lo si può seguire mentre s'arrampica verso la triste muraglia senza vedere un difensore. Una passeggiata su quei baluardi lascia un senso d'oppressione; tutto quell'ammassamento stanca; la pietra, d'un grigio ferrigno, aggiunge la sua tetra monotonia a quella rude corazza, entro la quale una cittadina sta morendo, dopo essere soffocata nella sicurezza per secoli.

Anche i papi d'Avignone cinsero d'architettura militare la loro città gentile. Ma qui la cinta non è una prigione: sopra le mura coronate da merli molto sporgenti la città può contemplare il Rodano e la roccia soleggiata di Villeneuve. La dimora dei papi non rassomiglia in nulla ai castelli del feudalismo francese: non vi sono torri nè mastio; corpi di fabbrica molto alti racchiudono due cortili quadrangolari. Tuttavia quei muri altieri servono anche di difesa; gli enormi contrafforti che li consolidano si riuniscono alla loro sommità per mezzo d'archi angolari che formano ballatoi.

FIG. 185. — PALAZZO MUNICIPALE DI SAINT-QUENTIN. — (*Fot. Hachette*).

Le fortezze erano numerose nei dominî di re Renato; esse sopportano la vicinanza dei magnifici avanzi romani. La stessa luce ra-

diosa continua ad indorare le rudi costruzioni feudali e gli edifizi preziosi dell'antichità, gli archi di trionfo e le torri merlate, le fabbriche che civiltà diverse trassero successivamente dallo stesso calcare provenzale. Tuttavia nelle città s'andava formando un'architettura civile; protetta dai suoi bastioni, la borghesia del trecento e del quattrocento s'insedia in abitazioni comode, molto diverse di stile secondo le regioni; colla loro diversità esse indicano, come il linguaggio, l'opposizione fra la Francia d'oil e la Francia d'oc. Nel Mezzogiorno domina la casa a tetto piano, di pietra bella e ben tagliata; il Nord preferisce edifizi di materiale leggero e tetti alti: è un po' la differenza di stile che separa il romanico dal gotico. Dell'epoca romanica esiste tuttora qualche casa, colle finestre centinate che ricordano le costruzioni gallo-romane; in qualche centro d'arte romanica, a Cluny, Monferrand, Saint-Gilles, si possono vedere ancora case del sec. XII e del XIII; una via intera di Cordes (Taru) è rimasta intatta dal dugento o dal trecento in qua. In quella civiltà, che dall'occupazione romana aveva conservate le sue tradizioni di decoro municipale, si continuava a fabbricare con robusta pietra tagliata. A Saint-Antonin, una casa romanica, colla sua torre quadrata, fa pensare ai palazzi comunali delle antiche città toscane; colonnine sottili, coi capitelli scolpiti, formano al primo piano una loggetta preziosa (lo stile romanico amava inserire su una muratura un po' rude qualche pezzo di scultura molto curata); il pianterreno aperto offriva ai mer-

FIG. 186. — CORTILE DELLO SPEDALE A BEAUNE. — (*Fot. Hachette*).

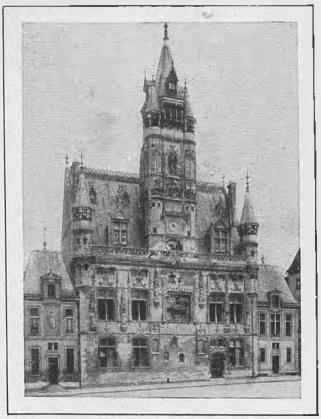


FIG. 187. — PALAZZO MUNICIPALE DI COMPIÈGNE. — (*Fot. Hachette*).

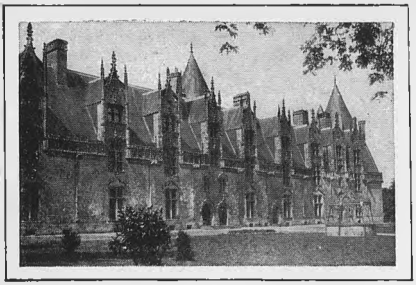


FIG. 188.— CASTELLO DI JOSSELIN. (*Fot. Hachette*).

canti una loggia ed all'oziosità meridionale un posto ombroso ove godere il rezzo.

Le città settentrionali non hanno conservato monumenti comunali sì antichi: nate più tardi alla civiltà municipale, la vita attiva le sciupò e le rinnovò parecchie volte, così che in esse gli edifizi urbani non risalgono più su del quattrocento. E in quell'epoca si costruivano le case in modo che il solo pianterreno fosse di muratura: le parti superiori constavano di materiale leggero, sostenuto da un'ossatura di travi commesse ad X o ad N. Talvolta le case di legno divengono più aggettate ad ogni piano; sulla strada, la quale così si restringe in alto, s'aprono grandi finestre; il coronamento è dato dal tetto, abbondantemente sporgente anch'esso, e il frontone imprime alla facciata quella forma cuspidale tanto cara ai gotici. A buon conto, la facciata si poteva ancora ornare intagliando le testate delle travi sporgenti, come all'interno il legname era tutto scolpito e dipinto, così da dare alla casa intera l'aspetto d'un lavoro d'ebanista. I palazzi (*hôtels*) all'interno somigliavano alle dimore feudali: quelli di Jacques Coeur a Bourges (fig. 192), degli abati di Cluny a Parigi (fig. 189) e di Sens non sono altro che la dimora cittadina, non fortificata, dei gran signori. E come il castello, anche il palazzo mostra solo verso corte una facciata ridente ed ospitale: per solito lo separa dalla strada un corpo di fabbrica, talvolta un muro merlato che serve da cinta, dimodochè prima di poter

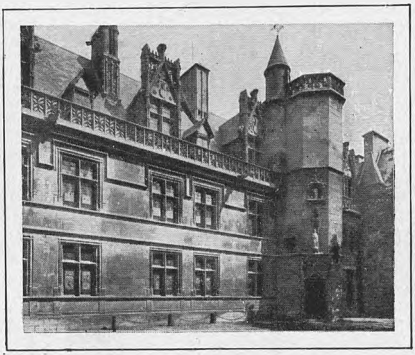


FIG. 189. — PALAZZO DI CLUNY A PARIGI. (*Fot. Hachette*).

contemplare la costruzione graziosa del palazzo, convien passare sotto una porta bassa. Nel trecento, l'architettura civile adotta sempre più spesso le finestre quadre con inferriata, sormontate talvolta da un arco a carena; la finestra ad arco angolare è riservata allo stile religioso. Sovente dalla facciata si stacca una torretta coronata da cuspide, con una scala a chiocciola nell'interno, e le finestrelle disposte obliquamente segnano al di fuori il salire degli scalini; queste torrette sporgenti costituiranno per molto tempo un motivo favorito dell'architettura francese; una d'esse, costruita da Raymond du Temple pel Louvre di Carlo V, rimase celebre fino al Rinascimento.

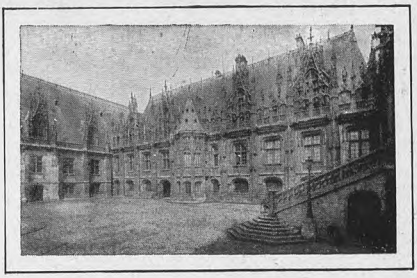


FIG. 190. — PALAZZO DI GIUSTIZIA A ROUEN. (*Fot. Hachette*).

Nel regno di Francia, la costruzione dei palazzi comunali viene molto tardi: le città francesi non raggiunsero la potenza municipale delle consorelle fiamminghe, mentre le cattedrali accoglievano spesso anche le adunanze politiche; Notre-Dame di Parigi non molto dopo il suo compimento risonò delle feroci invettive lanciate davanti agli Stati contro il papa da un agente di Filippo il Bello. Eppure l'amministrazioni cittadine avevano bisogno di palazzi ove insediarsi. Le città del Nord, ricche e vicine alla vita fiamminga, conservano palazzi pubblici dal carattere originalissimo, con decorazioni minuziose, care al lusso di quelle civiltà mercantili, e coll'enorme torre del Comune, più superba d'un mastio feudale. Al pianterreno troviamo — così a St. Quentin (fig. 185) e ad Arras — una loggia aperta; nei piani superiori, finestre disegnate in curve graziose, le ultime dello stile gotico; talvolta — l'esempio

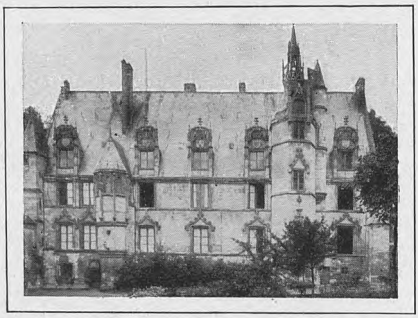


FIG. 191. — PALAZZO DI GIUSTIZIA A BEAUVAIS. (*Fot. Hachette*).

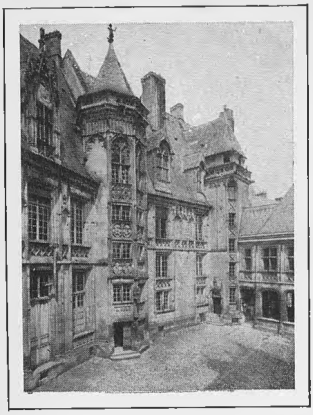


FIG. 192. — CASA DI JACQUES CŒUR, A BOURGES. (*Fot. Neurdein*).

viene ancora da St. Quentin — la facciata è coronata da una fila di frontoni che con quelli delle case borghesi stringono un cerchio intorno alla piazza maggiore. Il palazzo comunale di Compiègne invece (fig. 187), di fisonomia assolutamente diversa, appartiene allo stile architettonico formatosi nel cuore della Francia dopo la guerra dei cent'anni e richiamante più davvicino la poderosa architettura feudale. Come il palazzo di Cluny o di Jacques Coeur, è un edifizio grazioso e decorato sobriamente, non certo alla maniera dei palazzi comunali fiamminghi, aperti al passeggero ed al brusio della piazza, ma è casa di città in una monarchia forte, dove gli uffici pubblici conferiscono una specie di nobiltà, e recante incastrata fieramente nei muri la statua equestre del re. Il palazzo di giustizia di Rouen mostra quanta ricchezza elegante l'ornato gotico sapesse adunare su una facciata: superbi archi incorniciano bene le finestre larghe; negli interstizî, i contrafforti, provvisti di nicchie per le statue, salgono fino agli abbaini, sui quali lanciano archi rampanti, e sui comignoli elevati la pietra si contorce e s'arriccia in una fioritura esuberante di pinacoli e di cuspidi traforate (fig. 190).

Sullo scorcio del medio evo sono già costituiti definitivamente i tipi dell'architettura civile — il castello ed il palazzo comunale o privato — quali sussisteranno dopo il Rinascimento. Il rinnovamento architettonico successivo intaccherà solo l'ornato: i contrafforti a nicchie saranno sosti-

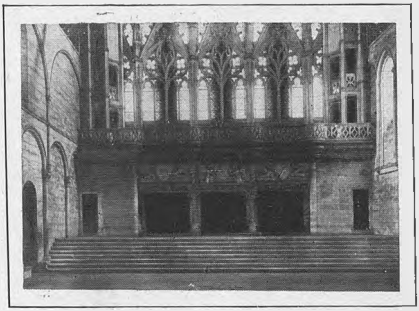


FIG. 193. — CAMINO NELLA SALA GRANDE DEL PALAZZO DI GIUSTIZIA A POITIERS. (*Fot. Hachette*).

tuiti da pilastri e le ghimberghe da frontoni; i costoloni correnti a capriccio sulle facciate gotiche come tralci di una vite annosa, sentiranno la disciplina e svaniranno in delicati bassirilievi; ma l'edifizio come tale non subirà trasformazioni nella logicità del suo organismo.

FIG. 194. — CHIOSTRO DEL MUSEO DEGLI AGOSTINIANI A TOLOSA. — (*Fot. Hachette*).

La gente del trecento non edificò altre cattedrali: il grande sforzo di invenzione tecnica è finito e lo slancio mistico s'è fermato: eppure lo stile gotico continua a vivere senza ripetersi; le forme generali dell'edifizio assumono un'eleganza più preziosa e l'ornamentazione si fa sempre più ricca.

Lo stile gotico trecentesco è più metodico, più calcolato che non quello dei tempi di Filippo Augusto. Dalle porte occidentali di Notre-Dame di Parigi (fig. 125) fino alle sue porte settentrionali (fig. 95) e meridionali, opera di Giovanni de Chelles, si vede nell'architetto la ricerca del disegno preciso: sviluppa con sicurezza il tema decorativo d'una porta o d'un rosone; le facciate acquistano un'eleganza corretta, regolare, freddina. A Rouen, l'ammirabile navata di Sant'Audoeno (fig. 196), costruita di getto, secondo un disegno ben prestabilito, è di stile impeccabile ed un po' nudo: le masse architettoniche, muri e pilastri, le finestre larghe a tre scomparti ed a rosa radiata hanno tutta la purezza d'un bel disegno d'architetto.

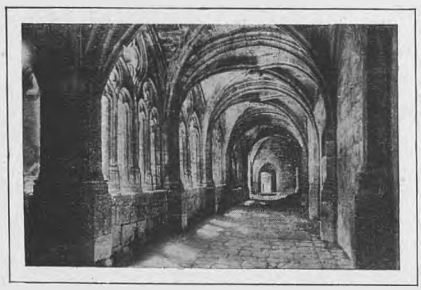


FIG. 195. — CHIOSTRO DELLA CHAISE-DIEU. (*Fot. Neurdein*).

Porta il nome di gotico ricco (*rayonnant*) questo stile corretto, castigato, apparso quando gli architetti sostituirono le ricerche decorative ai problemi meccanici. Le sue modificazioni toccano tut-

FIG. 196. — NAVATA DELLA CHIESA DI SANT'AUDOENO A ROUEN. — (*Fot. Hachette*).

te le parti dell'edifizio; quanto rimaneva ancora d'inerte nella muratura fu eliminato: le finestre divennero più larghe, i piloni si restrinsero in un fascio di colonnine, la sagoma dei costoloni si fece più acuta; i capitelli dei pilastri scomparvero, il triforio fu impiccolito od abolito per dare maggiore slancio alle linee verticali. Lo stile ricco spinge l'eleganza all'estremo grado compatibile colla solidità della costruzione. E per infiorare quell'ossatura un po' gracile e per ricoprirne la nudità, gli architetti aggiungono una quantità di lenocinî decorativi: nelle finestre ampliate, i regoli moltiplicati portano rose; sulle porte sorgono le ghimberghe appuntite e traforate come trine rigide; i contrafforti vanno a terminare in pinacoli; tutte le sommità si fanno irte di punte di pietra o di metallo; le torri si sovralzano, le guglie s'assottigliano, fiancheggiate da baldacchini; la pietra, frugata, affinata, è spinta verso il cielo dallo slancio comune a tutto l'edifizio.

Così l'architettura gotica s'arricchisce anche quando la forza creatrice è esaurita; la cattedrale è tale organismo, che può accogliere nuove membra e nuovi ornati fino all'infinito: la porta può regger sempre una ghimberga, la facciata può esser fiancheggiata da torri, ed ogni torre può esser coronata da una guglia. La stessa pianta dell'edifizio si presta alle aggiunte: a Rouen, il corpo della cattedrale scompare in mezzo alle membra attaccategli, le due torri che allargano la facciata, la porta de' Librai e quella della Calenda che fanno da ornati monumentali al braccio traverso, la cappella della Ma-

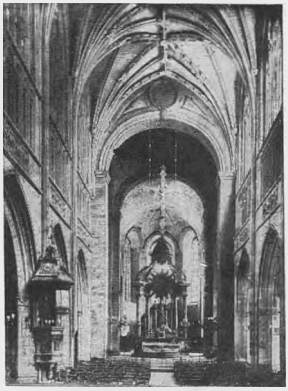


FIG. 197. — NAVATA DELLA CATTEDRALE D'ALENÇON. (*Fot. Hachette*).

donna che approfondisce l'abside, e l'enorme guglia che sormonta la lanterna.

Le cattedrali non condotte a termine nel dugento non furono perciò abbandonate; ma il continuatore, nel riprendere la fabbrica, non pensa più ad indagare le intenzioni dell'architetto primiero; senza associarsi al disegno iniziale, s'interessa solo della parte alla quale egli lavora, facciata, torre, guglia, porta o cappella che sia: così la costruzione delle chiese non prosegue attraverso i secoli come un teorema che si riattacchi al punto dove fu interrotto; ciascun'epoca vi porta il suo stile peculiare, e certe cattedrali narrano per intero la storia dell'architettura francese. La facciata di Tours, per esempio, è una di queste: a misura che sale, la sua decorazione gotica volge al Rinascimento; due torri, incominciate per terminare a guglia, finiscono invece con due lanterne rotonde all'italiana. La facciata d'Angers inizia quest'evoluzione fin dallo stile romanico, e la cattedrale di Rodez (fig. 207, 208) continua lo sviluppo architettonico ancora oltre il Rinascimento: l'edifizio sorge severo e massiccio, ma nell'inalzarsi si riveste di fioretti; al secondo piano della torre, il muro pieno s'incomincia a frastagliare e a cincischiare, e rapidamente le nervature ramificano con rigoglio esuberante, appoggiato alle forme solide d'una geometria severa; la facciata principale poi sovrappone uno stile all'altro fino al pieno seicento, fino allo stile detto dei gesuiti, con due ordini antichi sorreggenti un frontone; per terminare la cattedrale, le incollarono in

FIG. 198. — CATTEDRALE DI SENS. — (*Fot. Neurdein*).

FIG. 199. — PRONAO DELLA CHIESA DI SAN MACLOVIO A ROUEN. (*Fot. Hachette*).

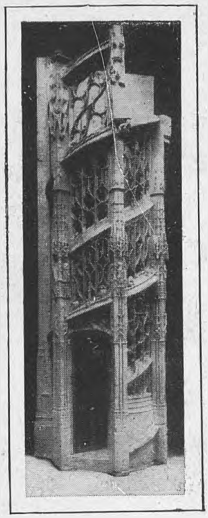


FIG. 200. — SCALA A CHIOCCIOLA NELLA CHIESA DI SAN MACLOVIO A ROUEN. (*Fot. Hachette*).

cima una riduzione del Val-de-Grâce e della Sorbona.

Nè l'ornamentazione interna delle cattedrali è meno ricettiva: fino ai giorni nostri, non cesserà mai di completarsi. Trecento, quattrocento e cinquecento arricchirono le navate di tribune curiosamente cesellate, distrutte nel settecento; ornarono il coro di stalli di legno di ricchezza inaudita e lo circondarono d'una loggia scolpita. Il seicento poi drizzerà a' piedi dei pilastri i suoi altari di marmo, con frontoni e colonne inquadranti una pala alla moda bolognese, e il settecento aggiungerà le sue eleganti cancellate di ferro battuto, palesanti una tal quale parentela tra i capricci del fiammeggiante e quelli del rococò.

Gli architetti del quattrocento avevan perduta da molto l'abitudine delle imprese vaste; si compiacevano ad accarezzare una parte dell'edifizio ed a far mostra di virtuosismo nel maneggiare la pietra, intagliandola come il legno e torcendola come il ferro. Quando, passato l'uragano della guerra dei cent'anni, si riprende a murare, l'architettura ogivale si sbizzarrisce per cinquanta anni nello stile fiammeggiante.

Capitato forse dall'Inghilterra, è ancor meno monumentale, ancor più esclusivamente decorativo che lo stile ricco del trecento, perchè muta in ornamenti tutti gli organi dell'edificio gotico. Ma perciò non rinnega il principio di questa architettura; solo lo spinge un po' oltre le sue conseguenze ragionevoli, svuotando le masse e dividendo le forze vive della muratura: i timpani, traforati, si riducono ad un viluppo di nervature; le torri s'inalzano senza muri pieni, sovrapponendo gugliette ad archi rampanti; i reticolati di pietra divengono più nu-

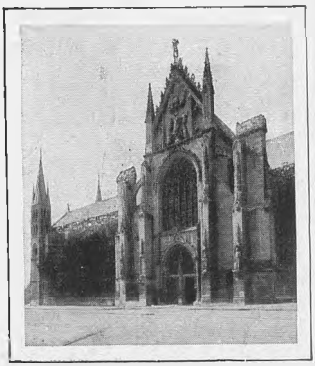


FIG. 201. — PORTA MERIDIONALE DI SAN REMIGIO A REIMS. (*Fot. Courleux*).

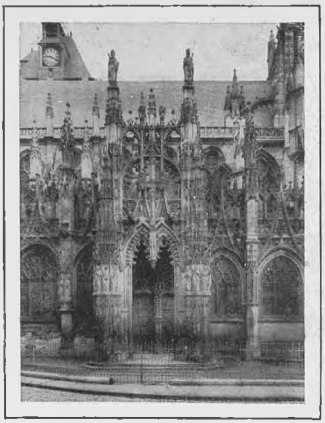


FIG. 202. — PORTA MERIDIONALE DELLA CHIESA DI LOUVIERS.

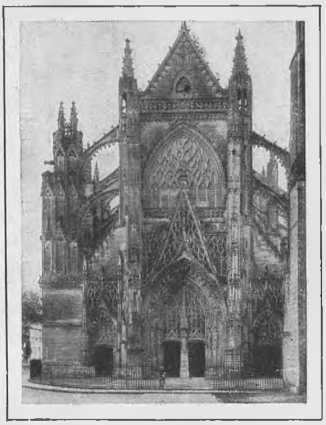


FIG. 203. — CHIESA DELLA TRINITÀ A VENDÔME.

(*Fot. Hachette*).

merosi, più fini e più contorti. Nelle finestre, sempre più ampie i tramezzi si moltiplicano e si congiungono in curve somiglianti al tremolare della fiamma che sale. I rosoni di Sens danno agli occhi un'impressione d'abbaglio e di stanchezza; quelle forme mobili, fuggenti, mai ferme, trascinano lo sguardo nelle loro ondulazioni capricciose, senza offrire mai una linea stabile ove l'occhio possa posare. E così negli archi della volta ogivale la semplicità delle grandi ghiere si complica; i costoloni si biforcano e ramificano, accompagnati dalle curve fantastiche di nervature puramente decorative, quali le vediamo nella cattedrale di Moulins ed in San Nicezio a Lione; il frascame di pietra diviene sempre più aggrovigliato.

Alle volte, gli architetti lasciano che la chiave di volta ricada come una stalattite: di questi fioroni che sembrano campati in aria, capitelli senza pilastro, punti d'appoggio per i costoloni che sa!-

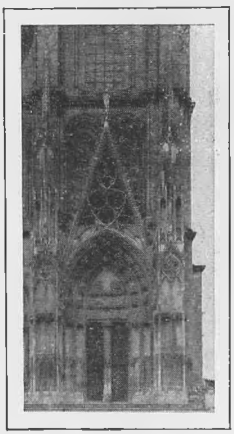


FIG. 204. — PORTA DESTRA DELLA FACCIATA DELLA CHIESA DI NOSTRA SIGNORA A MANTES.

(*Fot. Neurdein*).

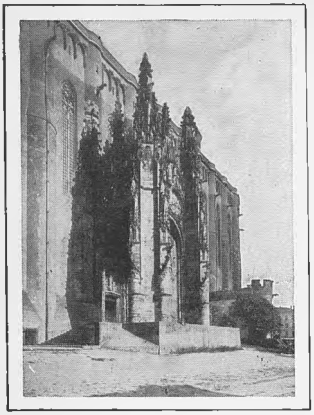


FIG. 205. — PORTA MERIDIONALE DELLA CATTEDRALE D'ALBI. (*Fot. Hachette*).

gono, ne troviamo sulla porta *des marmousets* a Rouen e sulle tribune d'Albi e di Santa Maddalena a Troyes.

Sono tutte raffinatezze che rivelano un'architettura più sottile che vigorosa. Allo stile fiammeggiante dobbiamo creazioni meravigliose: cappelle, torri, porte, la lanterna d'Avioth nella Meuse, il pronao di San Maclovio a Rouen (fig. 199), il campanile di Giovanni Texier a Chartres; a Beauvais, le porte della nave traversa costruita da Martino Chambiges; ad Albi, sul fianco di quella fortezza di mattoni ch'è la cattedrale, gli ultimi gotici appiccicarono un portale leggero, traforato come un merletto od una filigrana (fig. 205). Ma di cattedrali grandiose il gotico fiammeggiante non ne fabbrica più: il vigore della costruzione non si raccoglie più in pochi tronchi forti ed arditi, come ai tempi delle grandi cattedrali; si disperde in ramificazioni tormentate, mentre gli alti fusti del gotico primitivo si mutano in frasconaie intricate. La grande epoca gotica non lasciava altro da inventare nel campo della scultura o dell'architettura. Ma la scultura può vivere anche d'imitazione; così, una volta distaccata dall'architettura che fino allora l'aveva dominata, nel trecento e nel quattrocento subisce un'evoluzione sua propria, indipendente da ogni riguardo decorativo, e va in cerca di forme più realistiche o più ammanierate.

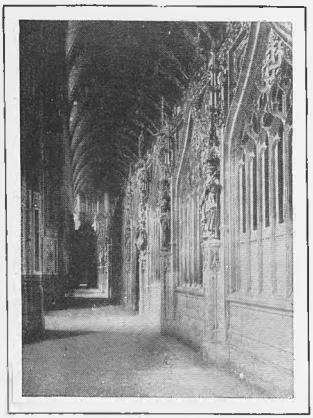


FIG. 206. — RECINTO DEL CORO DELLA CATTEDRALE D'ALBI. (*Fot. Hachette*).

Il suo soggetto più frequente era la Madonna, e l'immagine di Maria, ritta in piedi, col Bambino in collo, si moltiplica. L'incontriamo non solo sugli altari delle innumerevoli cappelle a lei dedi-

cate e negli oratorî privati, ma sugli angoli delle strade, nascosta in tabernacoletti o incassata nel muro delle case ch'essa protegge, nell'atteggiamento e coll'espressione già fissati dal secolo XIII nelle Madonne di Parigi, d'Amiens e di Reims; la regina graziosa sorridente al suo bambino. Ma quando la Vergine discende dal piedistallo per divenire statuetta, allora s'accosta di più all'umanità comune; perciò la gente del trecento e del quattrocento preferiva vederla sotto l'aspetto di madre: finchè sorride alle mosse del suo bambino, l'orazione può diventar familiare senza sconvenienza, e i poveretti le parlano a tu per tu senza solennità.

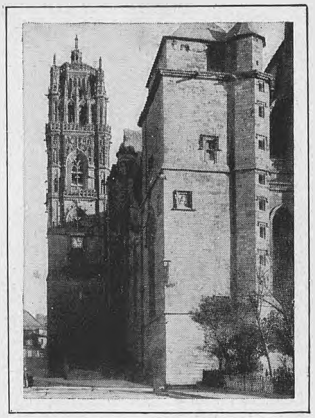


FIG. 207. — TORRE DELLA CATTEDRALE DI RODEZ. (*Fot. Hachette*).

Non tutte quelle immagini di pietra, di legno, d'avorio, furono foggiate da mano esporta; la buona volontà non raggiunse sempre il suo scopo: l'umile artista badava bene a conservare il tipo consacrato dai grandi scultori, ma più d'una volta ometteva qualche sfumatura ed esagerava certi tratti. Per stabilire l'età d'una Madonna medievale, il mezzo migliore è di considerarne le vesti. La scultura d'allora trattava il nudo solo in via d'eccezione; così il disegno delle pieghe distingue i singoli momenti di quella statuaria dagli abiti lunghi. Nel dugento, il panneggio è ancora un po' sommario; gli scultori successivi trattano le pieghe come i costruttori le linee architettoniche: prima le rendono più sottili, più eleganti, poi ci trovan gusto ad imbrogliarle. Ai tempi di Carlo V, era moda ammassare sull'anca della Madonna uno sboffo di pieghe a cannelli, torte a voluta, come ciambelle;

FIG. 208. — FACCIATA OCCIDENTALE DELLA CATTEDRALE DI RODEZ. (*Fot. Hachette*).

FIG. 209. — PARTICOLARE DELLA STATUA DI CARLO V. *Museo del Louvre.*

alla fine dello stesso secolo, il panneggiamento, senza divenir più semplice, perde della sua rigidezza alquanto convenzionale, e cade a terra e schiaccia intorno ai piedi della statua le sue piegature profonde e multiple. Influenza della moda, anche questa. Era allora l'epoca delle vesti lunghissime, delle zimarre abbondanti e sfrangiate, che nelle miniature vediamo indosso a borghesi e signori della corte dei duchi di Berry e di Borgogna. E quelle madonnine, scolpite talvolta con molta pesantezza, si perdono quasi entro i panni sovrabbondanti che difficilmente lasciano distinguere le loro movenze. Gli scultori del dugento, per ammorbidire la rigidità arcaica delle figure, le incurvavano leggermente, facendo pesare il corpo su un'anca sola: era un atteggiamento snello, che disegnava elegantemente le pieghe oblique. Ma se quel movimento dell'anca basta per una figura nuda come quelle di Prassitele, o coperta di vesti leggere, diviene appena percettibile in un corpo impacciato da panneggi pesanti. Perciò i figurinai popolari accentuarono quel gesto fino a farne una caricatura: alla metà del quattrocento, le Madonne si contorcono bizzarramente sotto i drappeggiamenti tormentati, e solo verso la fine del secolo il tipo della Vergine ritrova grazia e semplicità.

FIG. 210. — STATUA DI CARLO V, PROVENIENTE DALLA CAPPELLA DEI CELESTINI. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

L'opera degli statuari gotici fu riprodotta in piccolo dagli operai dell'avorio: è la grande scultura in proporzioni ridotte, tanto che, se le statue di pietra fossero scomparse, col sussidio degli avorî potremmo rifare la storia delle Madonne dal secolo XIII al XV. La Vergine fu difatti il soggetto più frequentemente trattato dagli scultori in avorio; la sua immagine si moltiplica e si diffonde come il suo culto. Dapprincipio si presenta graziosa, come a Parigi, a Reims, ad Amiens, cogli

occhi appena aperti e con un piccolo sorriso sulle labbra sottili; lungo il trecento, le statuette eburnee seguono l'evoluzione delle immagini di pietra, sicchè per assegnar loro una data dobbiamo ricorrere alla cronologia delle opere parallele della scultura in grande. Poi la preziosità s'accentua: le pieghe dell'abito si complicano, quel tal gesto dell'anca cade nell'esagerazione e l'aspetto generale assume una grazia alquanto ammanierata; più tardi ancora la figura diventerà più pesante, e l'avorio fine non riuscirà più ad esprimere il robusto realismo quattrocentesco.

FIG. 211. — ISABELLA DI BAVIERA. TOMBA A SAINT-DENIS. (*Fot. Hachette*).

Ma gli artefici dell'avorio non si limitarono a copiare la statuaria; vollero gareggiare cogli effetti della miniatura, intagliando bassirilievi delicati sulla lastra eburnea per farne dittici o trittici, nei quali troviamo al centro la Vergine, la reginetta gotica sorridente al Bambino, circondata da da angeli paffutelli in veste lunga; sulle imposte una serie di scomparti in cui l'intagliatore, seguendo il gusto del tempo, condensa in pochi centimetri la storia di Gesù; le singole scene sono incorniciate da colonnine e da archi trilobati sormontati da frontoni, paziente lavoro d'ornato architettonico che ricorda le miniature del salterio di San Luigi. Gli artefici parigini, imitando gli alluminatori, si distinguevano nell'includere in cornicette gotiche le loro *storie*, cioè atteggiamenti ingegnosi, visi geniali, accorti panneggiamenti (fig. 236).

FIG. 212. — STATUA DI GIOVANNA DI BORBONE, PROVENIENTE DALLA CAPPELLA DEI CELESTINI. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

La statuaria, durante il trecento, a poco a poco arriva al ritratto: è l'evoluzione naturale dell'arte divenuta sempre più indipendente e più ricca di processi tecnici, ed è anche conseguenza di condizioni nuove. Gli artisti sono ora al servizio dei grandi signori che ancora viventi s'edificano il monumento

FIG. 213. — SAN MAURIZIO.. *Museo d'Orléans.* (*Fot. Hachette*).

funerario. Da San Luigi in poi, i re di Francia fanno scolpire sulle tombe di Saint-Denis l'immagine propria e quella dei loro antenati, e così usano i duchi di Borgogna a Digione, i duchi di Berry a Bourges, i duchi di Borbone a Souvigny, i papi in Avignone: le loro effigie sepolcrali ce li mostrano distesi colle mani giunte, posando i piedi su animali araldici, leoni o cani.

Ai tempi di San Luigi, i busti sono ancora lungi dal ritratto; i costumi soli sembrano esatti, ma i visi tondi, modellati senza individualità, sono inespressivi ed inerti malgrado un tentativo di sorriso. Per molto tempo gli scultori di «giacenti» (*gisants*) s'accontentarono di stendere sopra una lastra di pietra le stesse figure ch'essi usavano rizzare contro i pilastri alle porte delle cattedrali, nulla cambiando nel panneggio, che conserva le sue pieghe a cannoncini paralleli, come se la forza di gravità agisse sempre in direzione del corpo, diventando orizzontale con esso. A Saint-Denis, Filippo VI e Carlo V riposano così, avvolti in un fascio di pieghe rigide come le scannellature d'una colonna rovesciata, e solo il cuscino posto loro sotto il capo ricorda che lo scultore pensava a figure coricate. Alla fine del trecento, il buon senso corregge quest'ingiustificabile modo di fare; le pieghe ricadono d'ora in poi sulla lastra tombale e sul cadavere rigido disegnandone le forme.

FIG. 214. — STATUA DI RE. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 215. — SAN MICHELE CHE ATTERRA IL DEMONIO. *Tolosa, Museo degli Agostiniani.* (*Fot. Hachette*).

Tra i centri artistici creati dal lusso dei re e dei grandi feudatarî, Digione mostrò maggiore attività e splendore, e l'antica capitale dei duchi di Borgogna conserva tuttora i capolavori di questa seconda scultura gotica. Quest'arte borgognona comparve e disparve colla potenza dei duchi; prodotto di grande fortuna politica più che del carattere etnico, si spiega colla posizione di una famiglia feudale e colla sua signoria sui Paesi Bassi. Quelle stesse ricche città della Fiandra, serbatoi d'abili artefici, avevano fornito di pittori e di scultori la Parigi di Carlo V e di Carlo VI prima ancora che la Digione di Filippo il Buono. Nella prima metà del quattrocento, Parigi, in istato d'anarchia, era in mano degli Inglesi, e la corte di Borgogna soltanto poteva trar vantaggio dalla mano d'opera fiamminga.

FIG. 217. — SANTA FORTUNATA. CHIESA DI SANTE-FORTUNADE. (CORRÈZE). — (*Fot. Hachette*).

FIG. 216. — STATUA DELLA VERGINE D'ARGENTO DORATO, PROVENIENTE DAL TESORO DI SAINT-DENIS. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 218. — LA VERGINE COL FIGLIO. *Tolosa, Museo degli Agostiniani.* (*Fot. Hachette*).

Nella certosa di Champmol presso Digione, dove si doveva pregare costantemente per la pace dell'anime loro, i duchi di Borgogna fecero eseguire dall'olandese Claus Sluter († 1406) e dai suoi continuatori le opere più poderose di questo tramonto di medio evo. Quelle sculture sopravvissero: alla porta della chiesa, oggi distrutta, una Vergine ritta contro il piantone si palesa su-

FIG. 219. — STATUA DELLA MADDALENA. — *Museo di Cluny.* (*Fot. Mieusement*).

bito opera magistrale: lo scalpello ardito che la plasmava le diede vita forte e l'ornò di un'eleganza vigorosa; l'avvolgono panneggi abbondanti e complicati, ma, sotto tutto quell'ammasso di vestimenta, il corpo robusto riesce ad abbozzare qualche movimento semplice (fig. 224). Ai lati, scorgiamo Filippo l'Ardito, sua moglie Margherita di Fiandra ed i loro patroni, tutti con visi molto caratteristici, in atteggiamenti giusti, ammantati di vestimenta larghe e morbide; tanto vigore di creazione fa apparire timida e misera l'arte che qualche anno prima aveva prodotto il tisico Carlo V dei Celestini. Per lo stesso Filippo l'Ardito, Claus Sluter decorò di figure scolpite il pozzo del monastero, raggruppandogli intorno sei profeti: Mosè, Davide, Geremia, Zaccaria, Daniele ed Isaia, reggenti il filatterio che reca il loro vaticinio della passione del Signore (fig. 225-227); sopra questo monumento v'era un calvario con Gesù in croce, la Vergine, la Maddalena e San Giovanni: s'è conservata solo la testa di Cristo, una testa meravigliosa nel suo maestoso dolore (fig. 231). Da quest'ultima opera, benchè mutilata, risplende un'energia molto rara nella storia: è un'arte che sta al termine d'un progresso naturalistico e precede quella disciplina classica che presto infrenerà la violenza ed obbligherà i moti più selvaggi a rivestirsi d'armonia. Ai tempi di Claus Sluter, nessuno scrupolo, nessuna cura di correttezza o di bellezza trattiene l'impeto dello scultore, che colloca teste enormi su corpi atticciati. Sotto le pieghe profonde

FIG. 220. — STATUA DI REGINA NEL PALAZZO DI GIUSTIZIA A POITIERS. — (*Fot. Mieusement*).

e le sinuosità e le spezzature del panneggio tormentato non s'indovinano i corpi; ma i visi arditamente tagliati, incavati, solcosi e rugosi rivelano individualità di forza indimenticabile, e il colore che rivestiva le forme brutali dava a quelle teste brontolone parvenza di realtà. Raramente l'esigenze del soggetto, le tendenze dell'ambiente artistico ed il genio dell'autore s'accordano tanto bene nel creare opere che restino armoniche nella loro violenza: la Francia non vedrà più un'energia altrettanto selvaggia, amenochè non sia l'energia di genî rivoluzionarî.

FIG. 221. — STATUA D'APOSTOLO, PROVENIENTE DALL'ABBAZIA DI RIEUX. *Museo di Tolosa.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 222. — STATUA D'APOSTOLO, PROVENIENTE DALL'ABBAZIA DI RIEUX. *Museo di Tolosa.* (*Fot. Hachette*).

La potenza borgognona fu spezzata prima che fossero finiti i grandi lavori progettati dai duchi; il più fastoso di loro, Filippo il Buono, non ebbe mai la sua tomba; ma per i suoi predecessori Filippo l'Ardito e Giovanni senza Paura furono eseguite due meraviglie d'architettura e di plastica, dovute a vari artisti (fig. 229); il secondo di questi monumenti fu compiuto solo nel 1470 dall'avignonese Antonio le Moiturier. Su un ampio basamento di marmo nero, una loggia d'alabastro pazientemente intagliata raccoglie tutta una compagnia di « piangenti » che s'agitano sotto le sue arcate snelle; sopra, su una lastra spaziosa, a sagoma acuta, giaciono i due morti, vestiti del manto di corte, e, chini sul loro viso, angeli coll'ali spiegate che sorreggono l'elmo e lo scudo. Quei piangenti che girano intorno al cataletto dei duchi di Borgogna e che si tro-

FIG. 223. — STATUA D'APOSTOLO, PROVENIENTE DALL'ABBAZIA DI RIEUX. — *Museo di Tolosa.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 224. — CLAUS SLUTER: PORTA DELL'ABBAZIA DI CHAMPMOL PRESSO DIGIONE. (*Fot. Neurdein*).

vano anche sulla tomba del duca di Berry, sono i membri della famiglia e gli ufficiali della corte in veste di lutto, tali e quali intervennero ai funerali; i corpi si perdono nell'ampie cappe ricadenti, ma la stoffa grossa e i visi nascosti dicono il dolore meglio che qualunque smorfia fisionomica (figure 230, 232).

Tuttavia gli scultori di Digione non sfruttarono tutta la forza patetica contenuta nelle tragiche statuette. La Huerta e Le Moiturier le trattarono perfino familiarmente, divertendosi talvolta ai loro gesti volgari. Qualche anno più tardi, sulla fine del quattrocento, nel monumento sepolcrale di Filippo Pot (fig. 232), le figurine d'alabastro appaiono già sviluppate vigorosamente; scomparsa la loggetta gotica che le incorniciava, l'ornamentazione architettonica è sostituita dalla statuaria. La lastra su cui è Filippo Pot, chiuso nell'armatura, pesa sulle spalle d'otto dolenti dall'aspetto sinistro sotto la buffa calata, impacciati nelle vesti di burello e procedenti a passo grave. Tanta violenza d'espressione la troviamo solo al termine della scultura medievale: prima che comparisse la scienza minuziosa e difficile, un buon operaio, bene ispirato, senza tecnica molto raffinata, con un'esecuzione anche sommaria e forse un po' grazie alla stessa, scalpellando rudemente sapeva scaraventar là la sua nota patetica con una brutalità che ormai va scomparendo dall'arte.

L'architettura gotica aveva ucciso la pittura murale cara ai romanici. Soppressi per così dire i muri, le figure e le scene dell'iconografia cristiana dovettero trasmigrare sulle

FIG. 225. — CLAUS SLUTER: ISAIA E MOSÈ. POZZO DEI PROFETI NELLA CERTOSA DI CHAMPMOL. (*Fot. Hachette*).

vetrate. E quale affresco avrebbe potuto gareggiare coi nuovi dipinti, dai quali sgorgava la luce? Ma la pittura sul vetro è soggetta ad una tecnica troppo particolare, è legata da troppi impacci per poter essere oltrechè una meravigliosa decorazione anche un'arte realistica. Perciò i teologi del XII e XIII secolo poterono suggerire ai pittori di vetrate scene nuove o simboli ingegnosi, perchè a loro non importava che l'operaio imitasse le forme vive ed i colori naturali; così le figure delle vetrate conservano ancora le forme meschine, le linee nodose ed attorte del disegno romanico - bisantino, quando le sculture se ne sono già liberate da un pezzo. E non qui dobbiamo cercare lo sforzo realistico che nell'arte del colore, corrisponda a quello che aveva rianimato l'organismo inaridito della statuaria. In Italia la pittura murale, favorita e non intralciata dall'architettura, rinasceva alla vita sul principio del trecento, nell'opera di Giotto: nei paesi dell'arte gotica, questo risveglio pittorico fu preparato sulle pagine miniate dei manoscritti.

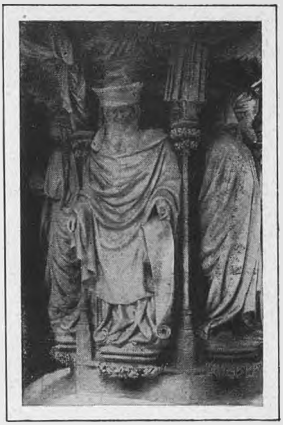


FIG. 226. — CLAUS SLUTER: ZACCARIA E DANIELE. POZZO DEI PROFETI A DIGIONE. (*Fot. Hachette*).

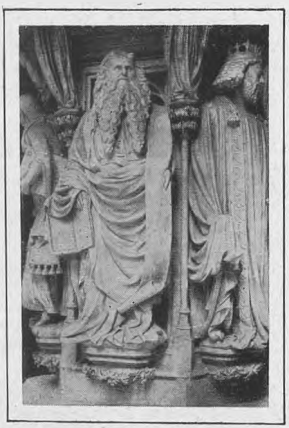


FIG. 227. — CLAUS SLUTER: MOSÈ E DAVIDE. POZZO DEI PROFETI A DIGIONE. (*Fot. Hachette*).

Mai la miniatura aveva cessato di essere praticata dai monaci dell'alto medio evo; ma nel dugento solamente s'incomincia a formare uno stile nuovo, ispirato, pare, dall'arte degli scultori e dei vetrai, tanto che tra le figurine del salterio di San Luigi ed i santi scolpiti in quell'epoca c'è più d'un punto di rassomiglianza. Il disegno duro d'altre volte s'è affinato ed ammorbidito. Di più, dopo l'aridità delle miniature benedettine, gli alluminatori del dugento, abbagliati dalle meravi-

FIG. 228. — BANDERUOLA DEL CASTELLO DI LUDE.

gliose vetrate gotiche si sforzano d'eguagliarne lo splendore; usano solo tinte pure, rossi ed azzurri che nessuna mescolanza rompe od appesantisce; la foglia d'oro che fa da sfondo alle figurine scintilla da ogni pagina, e passando sotto le dita getta fiamme come le finestre d'una cappella buia. Più d'una volta il contorno delle vignette ricorda il disegno d'una finestra ogivale coi suoi tramezzi fioriti. I primi tentativi dei miniatori parigini del dugento miravano a fissare sulle pergamene quella pittura di gemme corrusche.

Ma il miniatore non poteva rassegnarsi a seguire il disegno convenzionale delle vetrate. Già nel salterio di San Luigi le figure sono sciolte e vive, piene d'una grazia spiritosa, analoga a quella che troviamo negli schizzi di Villard de Honnecourt. Quest'architetto della metà del dugento disegna con penna libera e traccia figure flessuose, avvolte in vesti morbide: certo gli manca l'anatomia e la prospettiva, difetto frequente nella plastica medievale; ma sa già muovere allegramente i suoi omini, evitando l'anchilosi bisantina. Nel salterio di San Luigi e nei migliori manoscritti della fine del dugento, i visi hanno persino il sorriso fine di certe sculture contemporanee. Al seguito degli scultori i miniatori a poco a poco s'impossessano degli aspetti della vita.

Durante il trecento, tale conquista prosegue rapidamente; la maggior parte degli alluminatori lavora a Parigi; sono d'origine molto diversa, spesso dalle province del nord; ma tutti nella città reale prendono lo stesso stile. Nelle loro botteghe si prepararono i destini della gloriosa pittura quattrocentesca. È un'evoluzione difficile a seguire perchè le loro opere sono nascoste in innumerevoli manoscritti dispersi; tut-

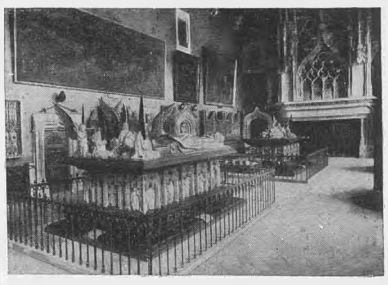


FIG. 229. — TOMBA DI FILIPPO IL TEMERARIO E DI GIOVANNI SENZA PAURA.
*Museo di Digione.* — (*Fot. Neurdein*).

tavia si può misurare da lontano il cammino percorso. I primi miniatori abbandonano le abitudini decorative per darsi ad un certo realismo; le loro miniature fanno pensar meno alle vetrate che alla realtà; le linee perdono di durezza e si liberano dall'ossatura di piombo che contorna le figure dei finestroni; le tinte sacrificano un po' di purezza e di splendore per amor del rilievo; i fondi d'oro diminuiscono e scompaiono, si mostra un principio di paesaggio, il cielo, il terreno, l'azzurro, il verde. La pittura si mette ad osservare la natura.

FIG. 230. — UN PIAGNONE. PARTICOLARE DELLA TOMBA DEL DUCA DI BERRY. *Museo di Bourges.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 231. — CLAUS SLUTER: CRISTO. — FRAMMENTO DEL POZZO DEI PROFETI. *Museo archeologico di Digione.*

I contemporanei di Carlo V sfogliando le pagine dei manoscritti potevano riconoscere qualche aspetto della loro età. I miniatori non erano più benedettini in cella, ma laici in libertà, cogli occhi ben aperti su uomini e cose. Vivevano presso porta San Dionigi e conducevano vità gaia al dire di Cristina de Pisan. Essi seppero ritrarre Carlo V in atto d'accogliere alcuni manoscritti; anche in margine all'iconografia consueta introdussero figure e scene della strada, inserendo aneddoti familiari nei racconti tradizionali. Se la prospettiva in quei quadretti è ancora convenzionale è pure intelligibile; al miniatore manca tuttavia la visione giusta dell'insieme, ma in quelle composizioni maldestre, quanti episodi acutamente osservati, in cui è facile ritrovare la vita parigina dei tempi di Carlo V!

FIG. 232. — MONUMENTO FUNERARIO DI FILIPPO POT. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 233. — CANONICO ORANTE. — FIGURA TOMBALE NEL MUSEO DI LE MANS. PRINCIPIO DEL SEC. XV. (*Fot. Hachette*).

L'apparizione del paesaggio manifesta già una concezione rinnovata della pittura. Quando ebbero rinunciato al fondo d'oro, i miniatori presero a dipingere le loro figurine su un terreno di verde tenero e sotto un cielo d'azzurro immacolato. Alla fine del trecento, queste indicazioni sommarie divengono più ricche e più precise. Tra i manoscritti sono frequenti i *livres d'heures* (uffizi), le cui prime pagine recano il calendario coi mesi illustrati. Queste illustrazioni, tradizionali da molto tempo, rappresentano i lavori degli uomini e sopratutto la vita campestre. Gli scultori s'accontentavano di riprodurre l'atteggiamento del mietitore, del vendemmiatore e del seminatore: quando i miniatori a quelle figure dovettero dare uno sfondo di paesaggio, dovettero pure imparare a distinguere le stagioni dal colore del cielo e dall'aspetto delle piante. Ai tempi di Carlo VI, il paesaggio miniato, con qualche convenzionalismo ancora, sapeva però già precisare queste differenze. Il manoscritto più illustre di quell'epoca, il ricchissimo uffizio del duca di Berry, fu miniato per questo principe da tre artisti venuti da Limburgo (1416), che ne abbellirono i paesaggi ritraendo i castelli della casa di Francia. Così il vecchio duca, rimanendo seduto nella sua poltrona e solo sfogliando il suo breviario, poteva viaggiare col pensiero da Poitiers a Mehun-sur-Yèvre, da Vincennes al Louvre od al palazzo di città. Quest'opera stupefacente rappresenta a colori la Francia d'allora, il popolo al lavoro, i signori alla caccia od a cavallo, e in alto, dominanti la pianura dove il contadino semina e raccoglie, meravigliosi castelli oggi scomparsi, ultime dimore feudali in cui la ferità delle antiche fortezze s'ingentiliva di preziosità gotiche. Quei modesti quadretti hanno un'amabile freschezza dovuta alla leggerezza della tecnica: un po' di guazzo su pergamena.

FIG. 234. — IL LAMENTO D'ARISTOTELE. CATTEDRALE DI LIONE. (*Fot. Hachette*).

FIG. 235. — STATUA D'ANTONIETTA DI FONTETTE DEL SECOLO XV.
*Museo di Digione.*
(*Fot. de Beauregard*).

Quell'arte gracile dà del mondo che copia un'idea graziosa e minuta. Senza dubbio corrispondono al vero tutti quei piccoli castelli cesellati come reliquiarî, quei gran signori impellicciati come felini, variopinti come pappagalli, ma l'architettura e la scultura del tempo rievocano una civiltà ben altrimenti brutale.

Alla fine del trecento la miniatura non era più l'unico sistema di pittura. Alcuni artisti dipingevano a tempera su tavola, ingrandendo, nè più nè meno, le composizioni miniate. Questi alluminatori in grande mancano di robustezza; qualche particolare ben riuscito mostra delicatezza d'osservazione, ma i colori troppo teneri e l'abuso dell'oro ostacolano nella loro conquista realistica il Malouel, il Bellechose, il Brœderlam, tutti artisti olandesi che lavorarono per il duca di Borgogna (f. 242-244).

Allora, nel primo quarto del trecento, due avvenimenti mutarono i destini della pittura francese. L'invasione inglese respinse verso il sud la corte e la maggior parte delle industrie mantenute dal suo lusso, e Parigi per lungo tempo perdette la sua forza d'irradiazione; contemporaneamente, certi artisti del nord, i Van Eyck, scoprirono una tecnica nuova, che aumentava prodigiosamente la potenza della pittura mettendo a sua disposizione uno strumento più robusto e più preciso. Ma mentre questa pittura rinnovellata divenne l'arte nazionale delle grandi città olan-

FIG. 236. — TRITTICO D'AVORIO DEL SECOLO XIV.
*Museo di Cluny.* — (*Fot. Hachette*).

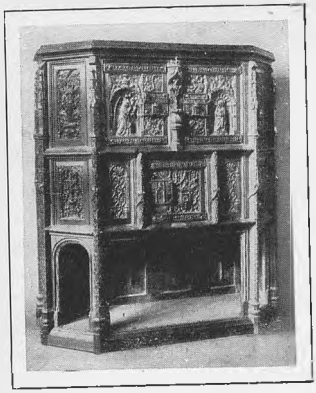


FIG. 237. — CREDENZA DEL SECOLO XVI.
*Museo di Cluny. — (Fot. Hachette).*

desi, e come il frutto naturale della loro civiltà urbana, in Francia fiorì solo in rare province; non fu, come la scultura, un'arte autoctona; per molto tempo ancora, sembrerà un prodotto trapiantato; per attirare e trattenere i pittori, occorsero amatori generosi, grandi signori e ricchi borghesi.

Il disastro della monarchia francese non arrestò l'emigrazione olandese; però i pittori dei Paesi Bassi preferirono dirigersi alla corte di Borgogna e di là in Provenza e in Italia. Filippo il Buono, Carlo il Temerario ed i loro ministri furono ritratti dai più grandi pittori; per il loro cancelliere Rolin, Jean Van Eyck, Rogier Van der Weyden ed altri ancora eseguirono capolavori. Malgrado queste relazioni tra la Fiandra e la Borgogna, i fiamminghi non debbono nulla all'ambiente borgognone; la corte di Digione non acclimò la pianta neerlandese, ella solamente ne colse i frutti. Forse accadde lo stesso per la scultura, ma i monumenti di pietra sono più stabili che le assicelle dei pittori; così le opere della certosa di Champmol, rimaste al loro posto, costituiscono una specie di museo locale, dal quale sembra irradiare il genio d'una scuola. Nella sua vasta diffusione, la pittura neerlandese fondò colonie molto più attive che quelle di Digione; giunse in Italia attraverso la Germania e la Francia; i pittori fiamminghi od olandesi viaggiavano verso Genova percorrendo da nord a sud l'oriente della Francia, sulla grande strada che incontra le fiere della Sciampagna, di Lione e di Beaucaire: una vera via artistica.

In questo passaggio, Avignone, che aveva appena perduti i suoi papi, ed Aix, una delle

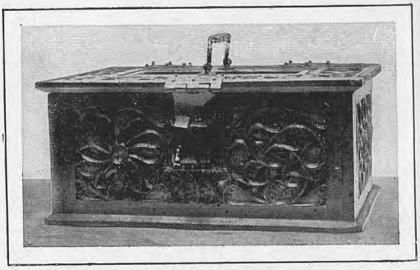


FIG. 238. — COFANETTO QUATTROCENTESCO.
*Museo di Cluny. — (Fot. Hachette).*

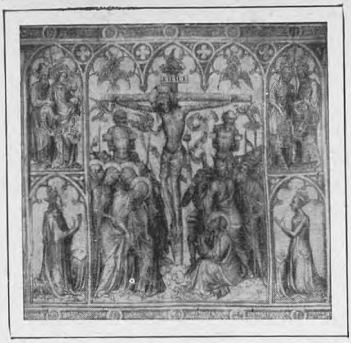


FIG. 239. — IL CALVARIO. PARTE CENTRALE DEL PALIOTTO DI NARBONA.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

capitali di re Renato, sono altrettante tappe dei pittori migranti. Fin dal trecento, l'arte senese e giottesca era entrata in Francia per la via d'Avignone. Le sale del palazzo dei papi s'ornarono d'affreschi italiani, e certo più di un motivo arrivò fino a Parigi ad ispirare i pittori ed i miniatori: nel paliotto di Narbona, malgrado l'aguzzo disegno gotico, ritroviamo la mollezza sinuosa delle composizioni senesi (fig. 239).

Nel quattrocento i pittori passati per Avignone v'apportarono lo stile preciso del nord. Uno di loro lo conosciamo: Inguerrando Charonton di Laon, che dipinse una Vergine, dal viso pallido, dai tratti minuti, incoronata dal Padre e dal Figliuolo e fiancheggiata da una moltitudine di figure celesti (1453). Il gruppo domina una visione della Provenza, un paesaggio brullo con colline aride seminate di case bianche (fig. 248). Una Pietà, capolavoro misterioso e anonimo, una volta a Villeneuvelès-Avignon, è la traduzione in dipinto d'uno di quei gruppi patetici che gli scultori intagliavano in pietra ed in legno e nei quali l'ampiezza e la franchezza delle forme scolpite sostituisce la grazia minuta delle figure miniate (fig. 249).

Ad Aix, re Renato raccolse parecchi pittori, alcuno dei quali veniva dalla Fiandra. Nicolò Froment, benchè fosse da Uzès, trasse profitto dal naturalismo neerlandese. Il suo Roveto ardente (fig. 251) nell'esattezza dei particolari e nello sfolgorìo dei colori rivela il discepolo della maniera di Bruggia (1476). Egli fu inoltre eccellente ritrattista del buon re Renato e di sua moglie, Giovanna di Laval. L'altro suo quadro sicuro, una Resurrezione di Lazzaro, attesta come tante altre pitture anonime,

FIG. 240. — CAMINO DEL SECOLO XV, PROVENIENTE DA LE MANS.
*Museo di Cluny.* — (*Fot. Hachette*).

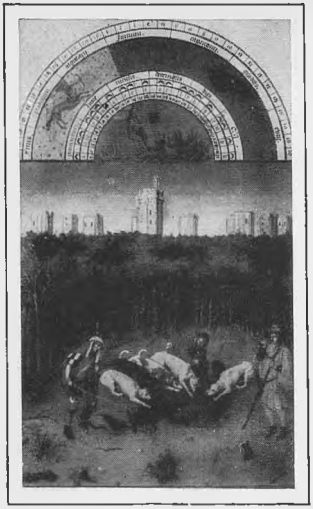


FIG. 241. — FRATELLI DI LIMBURGO: LA CACCIA A VINCENNES. MINIATURA DELL'UFFIZIO DEL DUCA DI BERRY. *Museo Condé a Chantilly.* (*Fot. Hachette*).

che l'arte fiamminga s'era acclimata in Provenza narrando le leggende locali e foggiando sul tipo provenzale i suoi aspetti. Fa piacere ritrovare il paesaggio soleggiato e talvolta qualche testa irsuta e truculenta, e facce femminili dalla carnagione opaca, coll'acconciatura di bende brune. E quella provincia artistica, destinata a scomparire pian piano nella Francia, malgrado l'immigrazione conserverà a lungo la sua personalità e continuerà ad inviare numerosi artisti alla corte di Parigi, dimostrando la resistenza della sua vitalità in un organismo il cui centro assorbiva sempre più tutte le energie.

Intanto, la Francia monarchica, un po' discosta dalla gran via per la quale l'arte circolava dalla Fiandra all'Italia, si riaveva lentamente dalla terribile crisi che poco mancò non la distruggesse; il reame, cacciato da Parigi dall'invasione inglese, s'era insediato al sud della Loira. Quando le province dell'est, dagli stati del duca di Borgogna a quelli del re Renato, furono aperte all'influenza straniera, la Francia del re di Bourges si rinserrò nel suo centro, raccolta in se stessa, separata per lungo tempo da quelle province neerlandesi, la cui vita artistica fino a quel giorno era stata sì intimamente commista alla sua. La pittura continuò a fiorire; fu un'arte di fine originalità, ma con una debolezza da convalescente; non aveva un centro forte ove fissarsi, nè tradizioni locali profonde che le dessero un indirizzo; Tours, Bourges, Moulins

FIG. 242. — GIOVANNI MALOUEL: DIO PADRE, LA VERGINE E SAN GIOVANNI PIANGENTI SUL CORPO DI GESÙ. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

parteciparono egualmente dell'esistenza di questa scuola acefala, detta la scuola della Loira: anch'essa come il gran fiume scorre noncurante ed indecisa in un letto troppo vasto.

Giovanni Fouquet (1415-1485) della Tourange sembra esser stato il gran pittore dei tempi di Carlo VII e di Luigi XI. Si vedrebbe meglio quanto poco egli si sia elevato sopra i neerlandesi, se per farlo grande non gli si volessero attribuire ad ogni costo alcuni bellissimi ritratti anonimi che mostrano tutta l'impeccabile sicurezza e la precisione dell'arte fiamminga o fiammingheggiante. Quattro dipinti, quasi certamente suoi, fanno rivivere le figure più illustri del regno in quella metà del quattrocento: Carlo VII, il re vittoriosissimo (fig. 258); Giovenale degli Ursini, suo consigliere (fig. 257); Stefano Chevalier, tesoriere di Francia, ed infine una Vergine che, malgrado l'indigenza della pittura, ha il merito interessantissimo d'essere indubbiamente il ritratto d'Agnese Sorel. Ciascuna di queste opere mostra gli stessi pregi e le stesse insufficienze: il pittore ha visto bene i suoi personaggi e li ha resi nel modo più tipico che si possa desiderare; il re, un povero essere tremante e rattrappito; Giovenale, un borghese obeso ed apoplettico. Ma pur vedendo giusto, il pittore non è un interprete troppo sicuro; il disegno manca di nerbo; al suo pennello d'alluminatore riescono meglio i visi in cui l'imprecisione diviene un vezzo. Miniò un uffizio per Stefano Chevelier ed una storia degli ebrei di Giuseppe Flavio, prodigandovi immagini fini del suo paese e del suo tempo. La tecnica leggera ed i colori limpidi sono in armonia colla natura della Tourange, tutta colline dolci ed azzurrognole che dietro alle figure del primo

FIG. 243. — RITRATTO DI GIOVANNI IL BUONO. *Biblioteca Nazionale.* (*Fot. Hachette*)

FIG. 244. — BRŒDERLAM: L'ANNUNCIAZIONE. FRAMMENTO DI DOSSALE D'ALTARE. *Museo di Digione.* (*Fot. Neurdein*).

FIG. 245. — DEPOSIZIONE DALLA CROCE.
*Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

piano incorniciano da lontano la valle della Loira. Il fiume scorre lentamente tra i prati, il cielo è d'un azzurro leggero, luminoso e trasparente; talvolta una città coi suoi bastioni od un castello bianco e nuovo s'ergono sulla riva; ogni tanto, si riconosce qualche monumento illustre di Parigi: Notre-Dame, la Sainte-Chapelle, Vincennes, la Bastiglia, il patibolo di Montfaucon. Le scene della storia sacra hanno per attori altrettanti contemporanei di Carlo VII o di Luigi XI; qui sfilano in mezzo ai campi i pesanti guerrieri che hanno espulso gl'inglesi; altrove borghesi doviziosi parlano dei loro affari e comari chiacchierine circondano il letto d'una puerpera. Mette conto sostare davanti a quei paesaggi ed a quelle figure: i pittori francesi danno raramente il piacere di vedere al naturale la loro terra e i suoi contadini (fig. 252-253).

FIG. 246. — SAN SIFFRENO.
*Museo d'Avignone.* (*Fot. Hachette*).

Ormai però l'arte francese è prossima ad accogliere i motivi d'un'arte straniera. Il Fouquet andato in Italia, ne riportò disegni d'arabeschi e di pilastri, tutta un'ornamentazione sul gusto di Michelozzo, ch'egli s'affrettò a por in opera, spesso male a proposito; quest'artista della Tourange, che in pieno quattrocento sacrifica le fantasie del gotico fiammeggiante alla decorazione italiana più metodica e meno capricciosa, è un sintomo caratteristico. La stessa facilità recettiva l'incontriamo in un continua-

tore del Fouquet, il miniatore Giovanni Bourdichon, il cui uffizio di Anna di Bretagna (fig. 260-261) (1508) è una continua dolcezza che finisce per riuscire svenevole. Il pittore guarda già meno il mondo vivente intorno a lui; il suo pennello s'accontenta di forme molli e di colori leggeri. Un artista gentile lasciò dipinti meravigliosi, il più importante dei quali è nella cattedrale di Moulins; come il Bourdichon, questo maestro di Moulins (fig. 256, 259, 262, 263, 264) fu anzitutto un devoto ritrattista della Vergine (tra il 1480 e il 1500); la faceva delicata e pallida e qualche volta posava sulla sua testa la cuffia bianca delle donne del Berry. Ed anche quando la rappresenta nello splendore della corte celeste, non le toglie quell'ingenuità di graziosa contadinella. I grandi signori e le castellane di Francia non hanno ancora il fare aristocratico che donerà loro il Rinascimento; nelle figure si riconosce il tipo terriero, come nel paesaggio le molli e verdeggianti ondulazioni del suolo borbonese. Eppure a quell'arte sì seducente manca la forza, la si sente facile alle influenze; una cosa invece è completamente, intimamente sua: la fine sensibilità, l'eleganza naturale che corregge nelle figure settentrionali il congenito malgarbo, pur senza saper dar loro gli atteggiamenti superbi dell'arte italiana ed i suoi effetti scenici. A quest'epoca, l'arte francese s'abbandona ad un ideale d'eleganza e di bellezza, e sembra, come tutta l'arte europea, mettersi all'unisono coll'Italia. Mentre il Memling e Gherardo David atte-

FIG. 247. — JACQUEMART DE HESDIN: LE NOZZE DI CANA. MS. LAT. 919. *Biblioteca Nazionale.*

FIG. 248. — INGUERRANDO CHARONTON: L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE. PARTICOLARE DEL QUADRO DI VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON. — (*Fot. Langlois*).

FIG. 249. — PIETÀ, PROVENIENTE DA VILLENEUVE-LÈS-AVIGNON. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

nuano il realismo fiammingo al soffio meridionale, nelle miniature di Giovanni Bourdichon par di riconoscere ogni momento una Madonna od un San Sebastiano venuti dall' Umbria : l'arte gotica avvolge la sua voce acuta in nuove armonie, e nessun paese sembra meglio del suo adatto a conciliare le discordanze tra il nord germanico ed il mezzogiorno latino, sì che le peggiori antipatie non sanno resistere all'eclettismo ospitale della Tourange. Per invaghirsi della bellezza che si prepara da un secolo dall'altra parte dell'Alpi, l'aristocrazia francese non aspetta che di conoscerla.

FIG. 250. — GIOVANNI FOUQUET : AUTORITRATTO. (SMALTO). *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

Sarebbe però un dare un'idea molto incompleta di quest'arte gotica declinante, ove la si lasciasse credere totalmente feudale ed intenta a scolpire ed a dipingere solo per adornare le tombe, per commemorare la pietà dei donatori, per dilettare il gusto coltivato dei mecenati. All'infuori di questa statuaria di lusso, di questa pittura brillante e difficile, v'era nel quattrocento un'arte popolare men facile a studiare, ma che esprime l'anima di quel tempo con sincerità diretta e spesso brutale. La scultura funeraria, i quadri coi donatori sono opere di

FIG. 251. — NICOLA FROMENT : IL ROVETO ARDENTE. CATTEDRALE D'AIX. (*Fot. Neurdein*).

pietà ufficiosa; meglio che questi oggetti di lusso s'accostano all'umanità comune le ingenue Pietà di numerose chiese villerecce e qualche dipinto grossolanamente segnato su vecchi muri. Se queste opere popolari fossero meglio conservate, penetreremmo meglio l'anima di quel tempo. Un motivo sopra tutti sembra fosse caro alla gente di allora e ne esprimesse le preoccupazioni profonde: la danza macabra, il tema dei vivi condotti alla tomba da morti sogghignanti. Comparve certamente nel 1424 a Parigi, nell'ossario degl'Innocenti, e di là si divulgò attraverso la Francia; se ne trovano tuttora tracce disperse, a Kermaria in Bretagna, dove i morti in vena di scherzare stuzzicano i monaci; alla Chaise-Dieu, dove le figure bianche contornate di nero si staccano nettamente sul fondo d'ocra rossa (fig. 255); nell'atrio di S. Maclovio (Rouen) va lentamente in rovina una danza ma-

FIG. 252. — GIOVANNI FOUQUET: L'ADORAZIONE DEI MAGI. UFFIZIO DI STEFANO CHEVALIER. *Museo Condé a Chantilly.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 253. — GIOVANNI FOUQUET: LA CADUTA DI GERICO. STORIA DEGLI EBREI DI GIUSEPPE FLAVIO. — *Biblioteca Nazionale.* — (*Fot. Berthaud*).

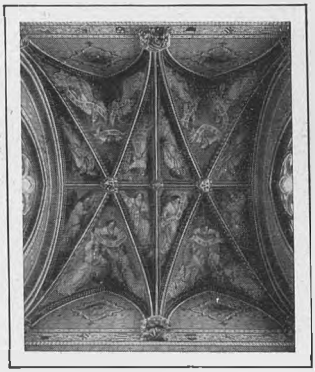


FIG. 254. — VOLTA DELLA CAPPELLA DELLA CASA DI JACQUES CŒUR A BOURGES. (*Fot. Neurdein*).

FIG. 255 — PARTICOLARE DELLA DANZA MACABRA DELLA CHAISE-DIEU. — (*Fot. Neurdein*).

cabra scolpita in legno. E fu un soggetto che l'incisione afferrò fin dal suo nascere, per propagare poi tra il popolo quel « sermone sulla morte » che rispondeva molto bene alle preoccupazioni del quattrocento: la gente aveva sofferto la guerra civile e contro lo straniero; in tempo di saccheggi, di carestie e di peste la morte non si poteva dimenticare, e il pensiero che tutti, dal mendico al re, all'imperatore, al papa, fossero eguali avanti a lei, dava ai piccoli una specie di soddisfazione vendicativa; una frenesia burlesca e sinistra invade allora quei poveri fantocci, e la danza è ritmata dal suono del cembalo e dallo scricchiolìo degli sceletri. I pittori non furono i soli a mostrare quella terribile allegria davanti all'impresa della morte. Gli aspetti della putrefazione, descritti con tanta crudezza dal Villon, furono particolareggiati con strana insistenza dagli scultori nei cadaveri di pietra. Ma il tempo s'approssima, che tutte quelle opere rudi dovranno scomparire davanti ad un'arte più sapiente: i fantasmi sinistri della notte dileguerannno nella luce radiosa del Rinascimento.

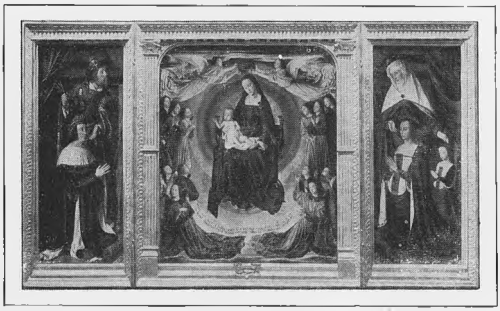


FIG. 256. — MAESTRO DI MOULINS: LA VERGINE IN GLORIA ED I DONATORI PIETRO DI BORBONE ED ANNA DI BEAUJEU. CATTEDRALE DI MOULINS. (*Fot. Neurdein*).

E come l'arte gotica non sarebbe scomparsa, quando le condizioni stesse del lavoro gotico non dovevano sopravvivere al

FIG. 257. — GIOVANNI FOUQUET: RITRATTO DI GIOVENALE DEGLI URSINI.

FIG. 258. — GIOVANNI FOUQUET: RITRATTO DI CARLO VII.

*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

medio evo? Già nel quattrocento le arti non corrispondono più come altra volta a necessità collettive; procedono da individualità più caratteristiche e si dirigono a singole persone; gli amatori e gli artisti incominciano a riconoscersi ed a cercarsi. Perfino nell'architettura, i capolavori d'abilità che il gotico fiammeggiante aggiunge alle grandi cattedrali assumono l'aspetto di fantasie personali, di capricci decorativi disegnati da un architetto ingegnoso per soddisfare un donatore. Non vi si sente più il pensiero comune e la necessità meccanica, uniti altre volte nell'erezione delle cattedrali. La scultura esige ora un'abilità maggiore e un'educazione più raffinata. Il figurinaio del dugento scolpisce imagini di grande bellezza, ma semplificate, sommarie, come si conviene ad un'arte monumen-

FIG. 259. — MAESTRO DI MOULINS: LA NATIVITÀ. — EPISCOPIO D'AUTUN. (*Fot. Langlois*).

FIG. 260. — GIOVANNI BOURDICHON: LA NATIVITÀ. MINIATURA DELL'UFFIZIO D'ANNA DI BRETAGNA. *Biblioteca Nazionale.* (*Fot. Berthaud*).

FIG. 261. — GIOVANNI BOURDICHON: ANNA DI BRETAGNA E LE SUE SANTE PATRONE. MINIATURA DELL'UFFIZIO D'ANNA DI BRETAGNA. *Biblioteca Nazionale.* (*Fot. Berthaud*).

tale e ad un secolo idealista, tanto che allora bellissime statue potevano essere eseguite da pratici di secondo ordine, come voci incolte potevano cantare eccellentemente la loro parte nei cori gregoriani. Ma alla fine del medio evo la plastica diventa più realista e le figure assumono carattere più spiccato; gli scultori ed i pittori vogliono darci ritratti, e per quest'arte difficile occorrono artefici esercitati e tecnica sapientissima; dalla folla anonima dei figurinai popolari si stacca qualche artista più esperto, la cui fama si propaga e che i grandi signori chiamano da molto lontano. Lo stesso accade nella pittura: il mosaico e l'arte delle vetrate erano lavori complessi, ma infin dei conti eran lavori meccanici; l'affresco stesso era

FIG. 262. — MAESTRO DI MOULINS: PIETRO DI BORBONE E SAN PIETRO. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 263 — MAESTRO DI MOULINS: FIGURA D'IGNOTA E LA MADDALENA.

FIG. 264. — MAESTRO DI MOULINS: ANNA DI BEAUJEU E SAN GIOVANNI.

*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

ridotto a tale semplicità di mezzi, che all'epoca romanica artisti senza genio vi si potevano dedicare comodamente. Ora invece ecco i pittori di miniature, e di quadri affrontare un'impresa tanto difficile che la sua meta non si raggiunge mai, vale a dire copiare la natura e riprodurre gli aspetti della vita; le tradizioni di bottega non bastano più all'arte; bentosto s'esigerà l'originalità, e gli artisti varranno tanto più, quanto meglio sapranno rinnegare le tradizioni che nel dugento ancora costituivano tutto il patrimonio artistico. Una nuova passione, l'amore delle belle forme e dei bei colori, viene a sostituire il sentimento religioso a misura ch'esso si ritira: le arti lentamente mutano la loro ragione d'essere.

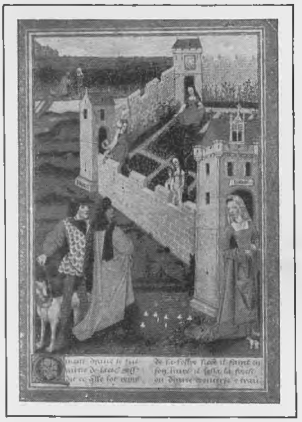


FIG. 265. — ILLUTRAZISONE DEL ROMANZO: GLI SCACCHI AMOROSI *Biblioteca Nazionale.* (*Ms. fr. 143*)

Infine, mentre si spegne quel focolare di leggende che fu l'anima medievale, l'affettuosità ed

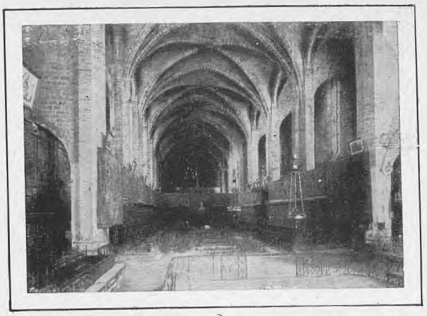


FIG. 266. — CORO DELLA CHIESA DELLA CHAISE-DIEU.
(*Fot. Monum. histor*).

il meraviglioso dell'arte cristianasi muoiono lentamente in una atmosfera glaciale. L'ingenuità non può durare nell'età matura; quando si prolunghi troppo, sembra debolezza d'intelletto. Un bel giorno dunque bisognò rinunciare al carezzevole linguaggio infantile ed accettare risolutamente le forme severe della ragione adulta. La fantasia dell'arte si volse sempre più all'antica mitologia, sulla quale la religione non ha più alcun diritto. Del resto, l'arte ed il cristianesimo s'incontreranno ancora di quando in quando, e la loro separazione non sarà mai completa; ma d'ora in poi si tratteranno con gravità, senza l'abbandono familiare d'un tempo, quando menavano vita comune; le due persone, divenute serie, non ricorderanno più d'aver giocato insieme nell'infanzia.

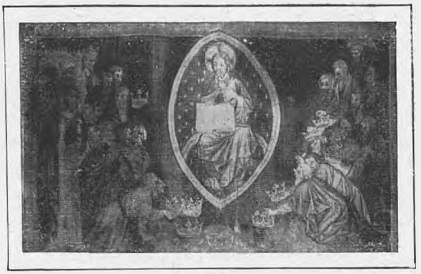


FIG. 267. — ARAZZO DELL'APOCALISSE AD ANGERS.
(*Fot. Monum. histor.*).

BIBLIOGRAFIA. — V. LECLERC et E. RENAN, *Discours sur l'état des Lettres et des Beaux-Arts au XIV siècle*, Paris, 1865, 2 vol. — LECOY DE LA MARCHE, *Extraits des Comptes et Mémoriaux du roi René....*, Paris, 1873; *Le roi René*, Paris, 1875. 2 vol. — MGR. DEHAISNES, *Histoire de l'Art dans la Fiandre, l'Artois et le Hainaut*, Lille, 1886, 3 vol.; *L'Art Flamand en France....* (*R. S. B. A. D.*, 1892). — J.-M. RICHARD, *Mahaut, Comtesse d'Artois et de Bourgogne*, Paris, 1887. — C. ENLART, *Les Origines anglaises du style flamboyant* (*Bulletin de l'Union syndicale des Architectes français*, 1908). — L. DESROSIER, *La Cathédrale de Moulins*, Moulins, 1871. — DUFAY, *L'Eglise de Brou et ses Architectes*, Lion, 1879. — ABBÉ FOSSEY, *Monographie de la Cathédrale d'Evreux*, Evreux, 1898. — VIOLLET-LE-DUC, *Essai sur l'Architecture militaire au Moyen Age*, Paris, 1854; *Histoire d'un forteresse*, Paris, 1874. — E. LEFÈVRE-PONTALIS, *Le Château de Coucy*, Paris, 1909. — A. ROBERT, *Le Château de Pierrefonds*, Paris, Sd. — E. VIOLLET-LE-DUC, *La Cité de Carcassonne*, Paris, 1878. — PH. LAUZUN, *Le Château de Bonaguil*, 2 ed., Paris, 1884. — A. DARCEL, *L'Architecture civile au Moyen Age* (*G. B. A.*, 1862, II). — GAIGNIÈRES, *Recueil de tombeaux* (dessins à la *Bibliothèque Nationale*). — E. MALE, *L'Art chrétien a la fin du Moyen Age*, Paris, 1908. — C. ENLART, *La satire des moeurs dans l'Iconographie du Moyen Age* (*Mercure de France*, dic. 1909 e genn. 1910). — L. DE LABORDE, *Les ducs de Bourgogne*, Paris, 1849-1851, 3 vol. — BERN. PROST, *Quelques documents sur l'Histoire des Arts en France* (*G. B. A.*, 1887, I); *Documents sur les Artistes dijonnais au XV siècle* (*G. B. A.*, 1890, II, et 1891, I); *Les Arts à la cour du Duc de Berry* (*G. B. A.*, 1895). — A. PERRAULT-DABOT, *L'Art en Bourgogne*, Paris, 1894. — A. KLEINCLAUSZ, *Claus Sluter*, Paris, 1905. — A. GERMAIN, *Les Néerlandais en Bourgogne*, Bruxelles, 1809. — N. RONDOT, *Jacques Morel* (*R. S. B. A. D.*, 1889). — ABBÉ REQUIN, *Le sculpteur Jacques Morel* (*R. S. B. A. D.*, 1890). — ABBÉ REQUIN, *Antoine le Moiturier* (*R. S. B. A. D.*, 1890). — MARQUET DE VASSELOT, *Antoine le Moiturier* (*Mon. Piot*, III, 247). — P. MANTZ, *La Peinture française du IX au XVI siècle*, Paris, 1898. — L. DELISLE, *Le Cabinet des Manuscrits de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1868-1881, 3 vol. — G. GRAF VITZTHUM, *Die Pariser*

FIG. 268. — ARAZZO DELL'APOCALISSE AD ANGERS. (*Fot. Monum. histor.*).

FIG. 269. — ARAZZO DETTO DEL LIOCORNO. *Museo di Cluny.* (*Fot. Hachette*).

*Miniaturmalerei*, Leipzig, 1907. — H. MARTIN, *Les miniaturistes français*, Paris, 1906; J.-J. GUIFFREY, *Inventaires de Jean, Duc de Berry*, Paris, 1894-1896, 2. vol. — L. DELISLE, *Les Heures du Duc de Berry* (*G. B. A.*, 1884, I). — A. DE CHAMPEAUX et P. GAUCHERY, *Les Arts à la cour du Duc de Berry*, Paris, 1894. — P. DURRIEU, *Les Très Riches Heures du Duc de Berry*, Paris, 1904. — H. BOUCHOT, *Les Primitifs français*, Paris, 1904. — M. POËTE, *Les Primitifs parisiens*, Paris, 1904. — ABBÉ REQUIN, *Documents inédits sur les peintres d'Avignon* (*R. S. B. A. D.*, 1889). — ABBÉ REQUIN, *Une Oeuvre de Nicolas Froment* (*R. S. B. A. D.*, 1902). — G. LAFENESTRE, *Nicolas Froment* (*R. A. A. M.*, 1897, II). — M. FRIEDLAENDER, *Die Votivtafel des Etienne Chevalier von Fouquet* (Annuari dei Musei di Berlino, 1897). — P. LEPRIEUR, *Jean Fouquet* (*R. A. A. M.*, 1897, I). — F. GUYER, *Les Quarante Fouquet* (de Chantilly), Paris, 1900. — G. LAFENESTRE, *Jean Fouquet* (*Revue des Deux-Mondes*, 15 gennaio 1902). — P. DURRIEU, *Les « Antiquités judaïques » de Josèphe à la Bibliothèque Nationale* (*G. B. A.*, 1901-1902). — E. MALE, *J. Bourdichon* (*G. B. A.*, 1902 et 1904). — R. MAULDE DE LA CLAVIÈRE, *Jean Perréal dit Jean de Paris, peintre de Charles VIII*, Paris, 1896.

FIG. 270. — CASTELLO DI CHANTILLY. (*Fot. Hachette*).

PARTE SECONDA

# ARTE CLASSICA

CAPITOLO I.

## IL PASSAGGIO DALLO STILE GOTICO ALL'ARTE CLASSICA

TRASFORMAZIONE DELLA SOCIETÀ MEDIEVALE E AVVENTO DELL'ARTE CLASSICA. — SUA ORIGINE ITALIANA ED ANTICA. — LA RIVOLUZIONE CLASSICA NELLE SINGOLE PROVINCE. — LA MONARCHIA IN TURENA; INFLUENZA DELLA REGALITÀ. — L'ARCHITETTURA; ADATTAMENTO DELLE FORTEZZE A CASTELLI DI LUSSO, POI A PALAZZI CLASSICI. — L'ARCHITETTURA RELIGIOSA. — LA SCULTURA TRADIZIONALE E LA STATUARIA ALL'ITALIANA; LE TOMBE DI SAINT-DENIS; GIOVANNI GOUJON E GERMANO PILON. — LA PITTURA: GLI ITALIANI A FONTAINEBLEAU. I RITRATTISTI; I CLOUET. — COME L'ARTE, DOPO ESSER STATA GOTICA E CRISTIANA, POTÈ DIVENTARE CLASSICA E PAGANA.

Dopo il regno di Luigi XI e la convalescenza seguita alla guerra inglese, da tutte le province si levò una nuova energia e, per più di mezzo secolo, s'ebbe una produzione artistica altrettanto feconda quanto difficilmente definibile. Due stili, due epoche vi si confondono, e si mescolano finchè il nuovo domini l'antico e lo sostituisca. Nei primordi di Carlo VIII, l'arte francese è ancora medievale e gotica: ai tempi d'Enrico II

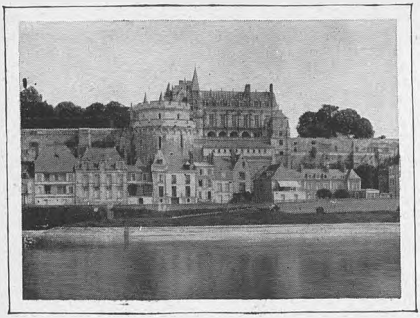


FIG. 271. — CASTELLO D'AMBOISE.
(*Fot. Neurdein*).

s'è fatta classica e tale ormai resterà. Questi due stili, sostenuti l'uno dalla lunga tradizione, l'altro dal pregio della novità, approfittarono della stessa ripresa di vitalità nazionale, e il gotico non fu mai più rigoglioso che allorquando non fu più solo a diffondersi sul suolo francese. Ma l'arte nuova è esclusiva; ha in sè il rigore e lo spirito del sistema; tende logicamente verso le conseguenze necessarie e non si lascia punto intaccare dalle concessioni: l'arte gotica, come quella che opponeva minor resistenza, fu ben presto eliminata. S'incomincia coll'ammettere qualche pilastro e si finirà per costruire templi antichi.

Basta ricordare i nomi di Luigi XI e di Francesco I e le diverse civiltà da essi rappresentate, per indicare in una parola l'importanza della rivoluzione morale subita in quell'intervallo dalla società francese, od almeno dal mondo monarchico, ch'è come dire dal cuore di quella società. La Francia del dugento, quella dei vescovi e dei borghesi, aveva data all'Europa cristiana l'arte gotica, l'arte della Chiesa e dei comuni. La Francia monarchica del cinquecento, più centralizzata, ruppe col passato e cambiò linguaggio artistico. L'arte gotica, nata nell'Ile-de-France e propagatasi sopratutto attraverso l'Europa settentrionale, è creazione assoluta della società cristiana medievale. L'arte classica è la continuazione e la ripresa dell'arte antica, prima sul suolo italiano, donde non era mai scomparsa completamente, poi negli altri paesi d'Europa, dove si mostrava per la prima volta.

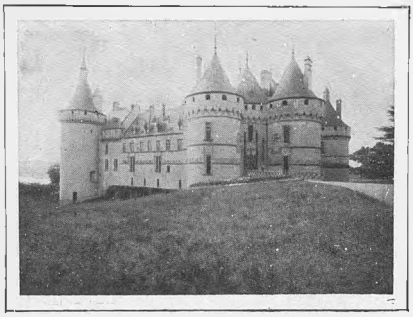


FIG. 272. — CASTELLO DI CHAUMONT.
(*Fot. Hachette*).

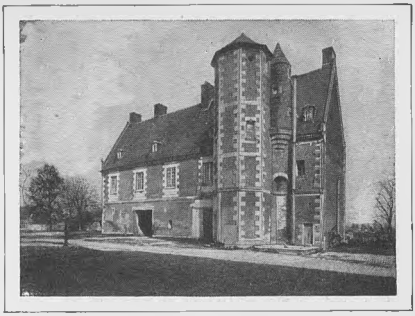


FIG. 273. — CASTELLO DI PLESSIS-LÈS-TOURS. (*Fot. Le Riche*).

L'arte gotica è una conseguenza tanto naturale della società medievale, che non era già più adatta alla Francia del secolo XVI. Gli architetti avevano ideato le cattedrali per accogliervi la popolazione densa dei grandi comuni; ma per inalzarle, c'era voluta la fede attiva ed ardente di quella popolazione; e le cattedrali interrotte attendevano invano chi le compiesse. Le chiese moderne, meno vaste, non esigeranno altrettanto imperiosamente la costruzione ingegnosa e complessa della crocera ogivale, e gli architetti troveranno più economiche le vôlte meno vertiginose e senz'archi rampanti. Nella Francia soggetta al re, le fortezze feudali erano condannate senza remissione. Fin nelle arti figurative, la gente del secolo XIII aveva un metodo iconografico ch'esprimeva la loro sensibilità; ma nel cinquecento esso non corrisponde più all'anima collettiva. Il pensiero laico ha oltrepassato il sistema dei simboli scolastici e le figurazioni della Leggeda aurea; ai credenti stessi, certi motivi tradizionali comincino a sembrare alquanto ingenui; uomini della riforma e della controriforma si metteranno quasi d'accordo per respingerli o correggerli.

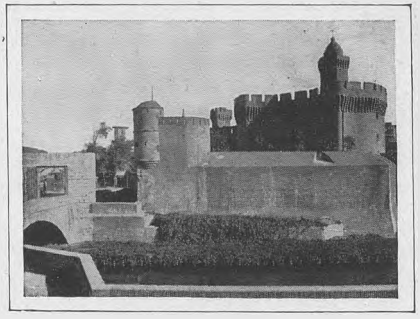


FIG. 274. — IL CASTILLET DI PERPIGNANO. (*Fot. Neurdein*).

Da lungo tempo, scultori e pittori non erano più a servizio della sola fede; invaghiti delle forme vive, pensavano meno al dramma cristiano e ricercavano più la bellezza e l'espressione umana. Gli artisti italiani, e specialmente i fiorentini, li avevano preceduti in queste ricerche; essi stavano alla fonte del classicismo che tra poco rinnoverà

l'arte francese. Dopo l'idealismo dugentesco, i fiorentini, come altri artisti, s'erano dati prima ad un realismo diretto e brutale; ma nel corso del quattrocento s'erano esercitati allo studio della forma umana con tanta passione e tanto metodo da raggiungere l'arte antica. Gli artisti gotici, gli uomini del settentrione, francesi, fiamminghi o tedeschi, compresero, davanti alle figure fiorentine, quanto la loro scienza plastica fosse ancora incerta, timida, incompleta. L'arte francese, come le altre, doveva fare i suoi primi studi alla scuola di Firenze, rimettendovi, come le altre, un po' della sua originalità. L'arte fiorentina difatti mirava ad un ideale universale che aveva riconosciuto nelle opere antiche; poteva dunque riprendere la tradizione greco-romana: così attraverso l'Italia gli artisti francesi scoprirono a poco a poco l'antichità. A sua volta lo spirito francese stava dunque per accomodare alle sue consuetudini quella lingua classica affinata già doppiamente dallo spirito greco e dal fiorentino.

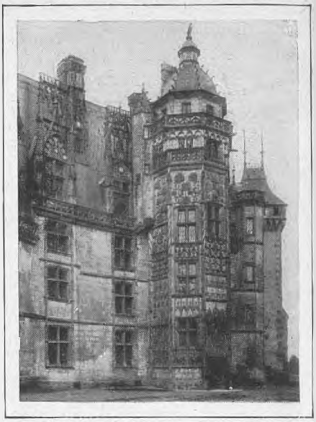


FIG. 275. — CASTELLO DI MEILLANT (CHER). — (*Fot. Monum. histor.*).

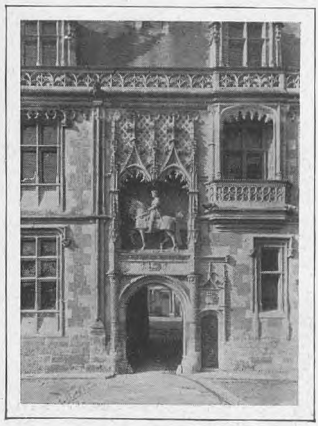


FIG. 276. — CASTELLO DI BLOIS. INGRESSO DI LUIGI XII. (*Fot. Hachette*).

Il Rinascimento, vale a dire la penetrazione delle mode italiane nell'arte settentrionale, è un avvenimento europeo e non solamente francese. Non solo presso il re, ma in tutti i punti di Francia bisogna cercarne gl'indizi, tanto nelle province ancora mal unite al reame, quanto nelle regioni del centro monarchico. Furono intermediari di questo classicismo gli artisti erranti, sì numerosi alla fine del medio evo; gli italiani chiamati in Francia dai privati, dalle città, dal re; i francesi ed i fiamminghi tornati d'I-

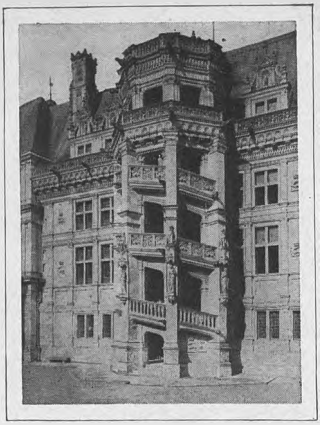


FIG. 277. — CASTELLO DI BLOIS. SCALA DI FRANCESCO I. (*Fot. Hachette*).

talia colle cartelle piene di disegni. E così nei primi trent'anni del cinquecento le forme classiche sorgono un po' dappertutto. Chiese, tombe, palazzi cambiano aspetto, fin dal tempo di Luigi XII; le figure mitologiche alla maniera italiana si insediano in tutte le arti francesi tradizionali, negli arazzi come nelle miniature, nelle vetrate di Pinaigrier come negli smalti di Leonardo Limosino o dei Pénicaud, e le maioliche italiane guidano Bernardo Palissy sulla via d'una tecnica nuova. La decorazione classica s'adatta all'arte particolare d'ogni provincia. Tutte le tradizioni locali connettono questa evoluzione diffusa ad un nome illustre: Ugo Sambin a Digione, Filiberto Delorme a Lione, Ligier-Richier nella Lorena, Domenico il Fiorentino nella Sciampagna, Giacomo Marchand ad Orléans, Michele Colombo nella Turena, Pietro Sohier a Caen, Giovanni Goujon a Rouen, Nicola Bachelier a Tolosa, Leonardo Limosino a Limoges, Bernardo Palissy nella Saintonge, Giovanni Cousin non si sa dove.

Tolosa, capitale dell'arte romanica, poco favorevole all'arte gotica, comprese meglio lo stile del Rinascimento in cui trovava lo spirito classico e latino. Nicola Bachelier dispose sui mattoni tolosani colonne di pietra e di marmo, che nel palazzo d'Assézat si sovrappongono per formare coi cornicioni e colle aperture della facciata un'abilissima combinazione, che alleggerisce la tetra pesantezza del mattone (fig. 293). In più d'una

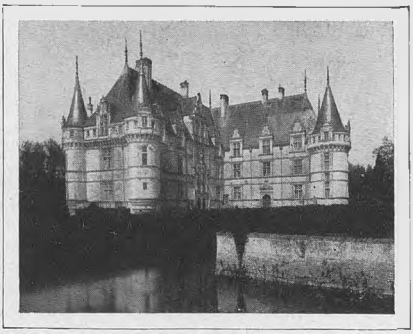


FIG. 278. — CASTELLO DI AZAY-LE-RIDEAU. (*Fot. Neurdein*).

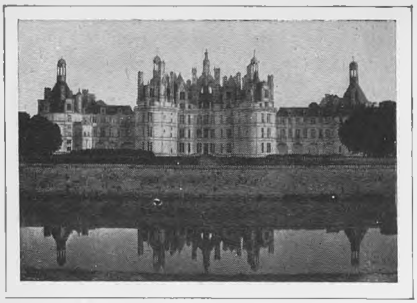


FIG. 279. — CASTELLO DI CHAMBORD.
(*Fot. Monum. histor.*).

casa borghese l'ordine corinzio porta una ricca decorazione di marmo scolpito, ed una porta laterale di S. Saturnino e quella della Dalbade sono tra gli adattamenti più graziosi dello stile italiano in Francia.

La vasta regione dell'Est, ancora mal collegata al centro, l'antica Lotaringia, attraversata dagli artigiani del Nord in via per l'Italia, si doveva anch'essa aprire al classicismo. Lione è la città delle grandi fiere, una metropoli del commercio francese; dopo Luigi XII il re ne fa la sua specola donde osservare gli affari d'Italia. Aix, dove aveano lavorato i fiamminghi di re Renato, accoglie subito le forme italiane; sulle porte della sua cattedrale, l'ornamentazione gotica si sovrappone agli arabeschi italiani. Avignone accetta ancora artisti del nord, ma essi lavorano già alla moda d'Italia. A mezzo il secolo, quando nel reame c'è grande carestia di pittori, un figlio della Sciampagna, Simone di Chalons, stabilito in Provenza, nelle sue composizioni religiose inserisce non inabilmente figure copiate da Michelangelo e da Raffaello (fig. 363).

Perdendo i suoi duchi, la Borgogna aveva perduta anche la sua personalità artistica; tuttavia Digione conservava la sua ammirabile posizione sulla via dell'Italia, e anche essa ebbe il suo Rinascimento, con uno stile d'esuberante robustezza, ma un po' pesante, che si ritrova sulle facciate di certi palazzi, su quella della chiesa di San Michele (fig. 309) come nei mobili scolpiti da Ugo Sambin. La Franca Contea, ricca di marmi neri e d'alabastri che servirono agli

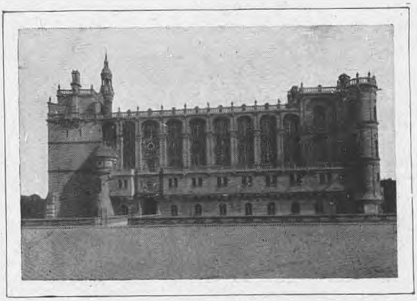


FIG. 280. — CASTELLO DI SAINT-GERMAIN.
(*Fot. Hachette*).

scultori di Digione, in arte era vissuta alle dipendenze della Borgogna. I grandi signori si facevano costruire magnifici mausolei, ma questi nel cinquecento perdono l'impronta gotica e perfino il significato religioso; pilastri ed arabeschi sostituiscono gli archi trilobati e le guglie, e figure pagane vi si trovano a fianco di personaggi cristiani.

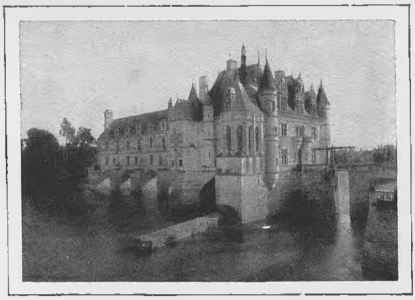


FIG. 281. — CASTELLO DI CHENONCEAU. (*Fot. Neurdein*).

A Brou s'erge una chiesa per accogliere tombe, ricchi monumenti in cui lo stile del Rinascimento s'insinua nel gotico fiammeggiante. Costruita per ordine d'una principessa austriaca, nipote del duca di Borgogna, fidanzata prima al re di Francia, poi moglie del re di Spagna e bentosto vedova; eseguita da operai e da artisti tedeschi, fiamminghi, picardi ed italiani, quell'opera esuberante combina lo stile di due epoche, il gotico ed il classico, e lascia trasparire il cosmopolitismo artistico d'una provincia mal unita ancora alle sue possenti vicine (fig. 305-307).

L'arte della Sciampagna presenta invece una fisonomia ben determinata, sopratutto nella scultura; sono di quest'epoca molti calvarî, sepolcri, santi isolati, dal viso generalmente fine, un po' tormentato, come nelle pitture fiamminghe contemporanee, ma che si distingue nettamente dal tipo della Tourange, rotondo, vigoroso come nelle figure del Fouquet. A Troyes è rimasta una commovente S. Marta con una bella testa, grave e magra; la buona servente esorcizza la città con un gesto di drammatica semplicità (fig. 321). Una Visitazione ci presenta due borghesi vestite a festa che escono dalla messa (fig. 322); le pieghe del vestito, i ricami della stoffa, i nastri, le gioie, le lunghe trecce e fino

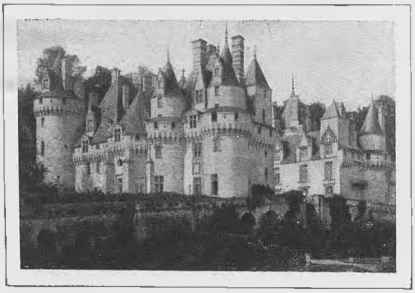


FIG. 282. — CASTELLO D'USSÉ. (*Fot. Neurdein*).

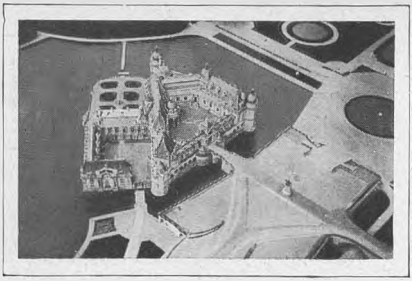


FIG. 283. — CHANTILLY A VOLO D'UCCELLO.
(*Estratto dall'opera « Parigi dal pallone » di A. Schoelcher ed O. Decugis*).

il mazzo di chiavi fanno un complesso che allieta gli occhi, benchè ora manchi il colore a completare l'effetto; ma non v'è ancor nulla della scultura generalizzatrice che presto insegneranno i maestri italiani e le opere antiche. La Sciampagna meridionale vide fiorire una statuaria colorata, analoga a quella dei fiamminghi e dei tedeschi; si scolpiva il legno e la pietra per dipingerlo poi a tinte vivaci. Fu un'arte cara alla società lussuosa, e a Troyes come a Norimberga gli scultori scherzavano volentieri colle frascherie dei costumi. Ma, verso il 1540, Domenico Fiorentino portò dall'Italia una maniera nuova di trattare il marmo: allora lo scalpello degli scultori s'applicò a modellare corpi snelli e panneggiamenti leggeri.

Nella Lorena, i duchi si fecero costruire le tombe alla maniera italiana; Carlo IV edificò a Nancy una cappella funeraria ad imitazione di quella dei Medici. Dall'anima popolare sorse qualche capolavoro. A mezzo il cinquecento incontriamo un artista, Ligier-Richier, che seppe piegare le forme italiane ai sentimenti cristiani. Gli si attribuisce gran numero di sculture religiose, generalmente di marmo. Una Deposizione a Saint-Mihiel ci mostra l'artista che ha conservato la potenza emorativa del medio evo, ma che alla maniera classica sa equilibrare una composizione e mettere eleganza e violenza nelle sue pose: la Maddalena, per baciare i piedi di Gesù si china con snellezza flessuosa e curva la nuca in modo da rivelare nello scultore una pratica tanto abile da sembrare manierata. A Bar-le-Duc, uno scheletro della stessa ma-

FIG. 284. — LA CORTE OVALE A FONTAINEBLEAU.
(*Fot. Hachette*).

niera ridesta i modelli antichi nell'eleganza e nella nobiltà dello stile nuovo: lo scheletro coi brandelli di carne attaccati, è ancora un'ispirazione medievale, ma fu scolpito da un sapiente anatomista, che diede alla figura da ossario gotico l'atteggiamento nobile d'un retore antico (fig. 331-333).

FIG. 285. — SCALONE A FERRO DI CAVALLO A FONTAINEBLEAU. — (*Fot. Hachette*).

Come tutte le province dov'era fiorito lo stile fiammeggiante, anche la Normandia colle sue due capitali accolse a festa il nuovo stile. A Rouen, il palazzo di giustizia e la torre del burro sono appena terminati, che già compare sulle facciate e sulle tombe l'ornato italiano. Il castello di Gaillon, costruito sotto Luigi XII per il cardinale d'Amboise, combina ogni sorta di grazia novella colla disposizione pittoresca d'un castello del quattrocento. Nella cattedrale di Rouen, entro la cappella della Vergine, due magnifiche tombe sembrano fissare due momenti di questa trasformazione artistica. La prima, di Giorgio d'Amboise (fig. 341), ha ricchi ornati d'arabeschi e di pilastri, decorazione fiorita alla maniera di Michelozzo, della quale il primo Rinascimento amò rivestire gli edifici gotici. Un po' più tardi, la tomba del marchese di Brézé (fig. 346) coll'arcone a colonne sormontato da cariatidi è già, malgrado il realismo del cavaliere e del morto coricato, un monumento di gusto antico. A Caen (fig. 304) Pietro Sohier immaginò una preziosa combinazione, nella quale alcune forme esuberanti tolte a motivi italiani prendono il posto delle linee tormentate del fiammeggiante.

FIG. 286. — IL CASTELLO DI FONTAINEBLEAU A VOLO D'UCCELLO.
(*Estratto dall'opera « Parigi dal pallone » di A. Schoelcher ed O. Decugis*).

Alla fine del medio evo, la Bretagna aveva dimostrato grande vi-

FIG. 287. — GALLERIA DI FRANCESCO I A FONTAINEBLEAU.

FIG. 288. — SALA DA BALLO D'ENRICO II A FONTAINEBLEAU.

(*Fot. Hachette*).

talità artistica; le parrocchie, coronavano le chiese di guglie leggere, i signori e le città costruivano rudi fortezze. Dopo il cinquecento, mentre la Francia abbandona le forme medievali dell'architettura e della scultura, la Bretagna non segue il movimento generale; la penisola resta in disparte, fuori delle grandi vie internazionali, sulle quali avveniva quello scambio tra il Nord e l'Italia, che avrebbe trasformato e poi soppresso il gotico. Fin d'allora, l'arte bretone è in ritrardo in confronto alla Francia; il suo calvario resta un'opera d'esecuzione popolare; i suoi scultori parlano il dialetto e ignorano la lingua dotta che l'Europa intera prendeva a prestito dall'Italia. Tra i calvarî bretoni, il più antico, quello di Plougouven, data dal cinquecento; e in pieno periodo classico il Calvario di Plougastel conserva i concetti, gli atteg-

FIG. 289. — IL LOUVRE: A SINISTRA, ALA DEL LESCOT — (*Fot. Hachette*).

giamenti, i costumi del medio evo, in uno stile campagnolo; in quella ingenuità, per quanto toccante, non v'ha nulla che faccia rimpiangere che l'arte francese abbia accettata la disciplina italiana e la cultura antica (fig. 326, 327, 329).

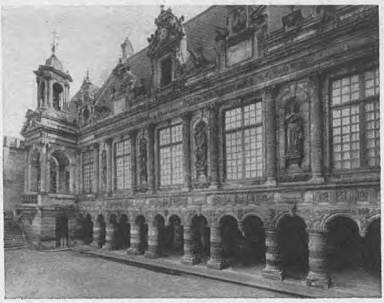


FIG. 290. — PALAZZO COMUNALE DI LA ROCHELLE. — (*Fot. Hachette*).

Quando s'arriva nella Turena, si tocca il cuore dell'esistenza nazionale francese; là era affluito il sangue del povero reame, reso anemico dalla guerra e dall'anarchia; là i re si erano rifugiati, prima di fermarvisi per diletto; e là fu decisa la sorte dell'arte nella Francia fortemente unificata da Francesco I e da Enrico II.

Fra le ragioni che favorirono il classicismo, va noverato l'impulso della monarchia, onnipossente sotto Francesco I. L'arte, resasi indipendente dal culto, si pose spesso al servizio del re. Il re sa che un mezzo sicuro di sopravvivere è l'associarsi al lavoro degli artisti ed il legare il proprio nome ad opere imperiture. I mecenati italiani ne avevano dato l'esempio. Successivamente Francesco I, Luigi XIV e Napoleone non mancheranno d'usare di questa forza e di raccogliere a proprio vantaggio le energie artistiche di Francia. La civiltà delle città, degli antichi comuni, scompariva ogni giorno più nella vita generale, dominata dal focolare più brillante della corte. Questa centralizzazione non lasciò di favorire il classicismo a spese delle tradizioni provinciali e delle arti locali, così vive alla fine del medio evo; per la generalità un po' astratta dei suoi principî, il classicismo è do-

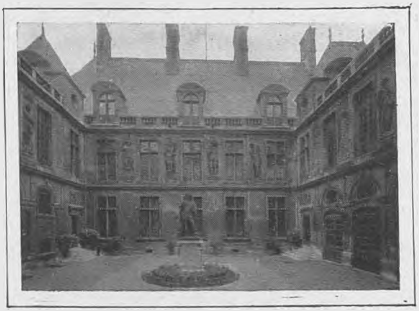


FIG. 291. — CORTILE DEL PALAZZO CARNAVALET A PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

vunque accettabile, è dovunque in casa sua, al punto di manifestare colla sua stessa universalità l'unità del reame.

L'entrata dei francesi in Milano, Firenze e Roma durante la guerra di Carlo VIII, di Luigi XII e di Francesco I fu solo una causa occasionale in un'evoluzione inevitabile. Senza quelle guerre, l'arte francese sarebbe passata dal gotico al classico, perchè non v'è paese europeo, Spagna, Fiandra o Germania che sia, il quale al principio del cinquecento abbia salvato il suo stile originale dalle attrattive dell'Italia. Ma in un paese monarchico ed aristocratico come la Francia la calata periodica in Italia del re e della nobiltà doveva naturalmente sollecitare l'adozione delle mode ultramontane ed imporle al cuore stesso della vita francese, alla corte del re. Luigi XI fu gotico puro. Ma suo figlio, Carlo VIII, nel 1495 scriveva da Napoli d'esser rimasto abbagliato dalla bellezza e dalla ricchezza delle pitture vedute; e fin d'allora si proponeva di condur seco artisti italiani per decorare Amboise. Qualche anno più tardi, Luigi XII dichiarava ai fiorentini ch'egli desiderava impiegare « mastro Leonardo loro pittore »; ma soltanto Francesco I saprà legare a sè il grande toscano, e i suoi amici, visitando le gallerie dei suoi palazzi e i giardini delle sue ville si meraviglieranno d'un lusso e d'una grazia gioiosa che « nè il parlare gentile di mastro Alain Chartier, nè la sottigliezza di mastro Giovanni di Meung, nè la mano del Fouquet saprebbe dire, o scrivere, o dipingere ». Al feudalismo gotico quella civiltà foggiata dai maestri nell'arte di godere riusciva cosa assolutamente nuova.

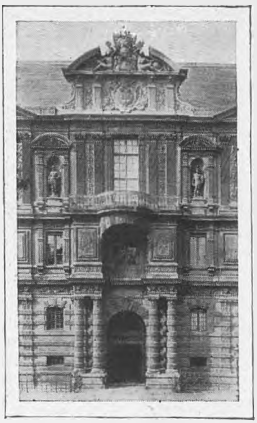


FIG. 292. — LOUVRE. LA PORTA DETTA DI GIOVANNI GOUJON. (*Fot. Hachette*).

FIG. 293. — PALAZZO ASSÉZAT A TOLOSA. (*Fot. Hachette*).

Però il Fouquet, dimorando in Italia fin dalla metà del quattrocento, aveva ammirato lo stile

FIG. 294. — PALAZZO BOURGTHÉROULDE A ROUEN. (*Fot. Hachette*).

ornamentale di Michelozzo, e tornatone, per decorare il fondo de' suoi ritratti simulò pilastri ed arabeschi scolpiti nel marmo; intorno a lui, il Bourdichon ed altri miniatori incominciavano a mostrare in luogo delle chiese gotiche palazzi all'italiana e talvolta già qualche composizione o figura imitante le pitture fiorentine od umbre. Gli elementi decorativi difatti son facili a riprodurre, e gli stessi quadri si fanno comprendere ed ammirare senza difficoltà in paesi molto differenti. Invece l'architettura e la scultura religiosa, attaccate alle loro abitudini profonde, non si potrebbero modificare istantaneamente; nè per trasformarle basta rinnovare la decorazione. Così gli architetti e gli scultori italiani che parteciparono alle grandi imprese artistiche francesi si dovettero adattare ai costumi locali, gettando un abbigliamento italiano su tombe e palazzi plasmati ad immagine della vita francese da antiche abitudini.

Al contrario, i quadri sono un lusso di corte, ed i pittori, Andrea Solario, Leonardo da Vinci, Andrea del Sarto, più tardi tutta la scuola di Fontainebleau, poterono lavorare nel cuore della Francia senza modificare le loro consuetudini straniere. Nella pittura, il campo era aperto.

I robusti castelli, sì fini e bianchi nelle miniature gotiche, nel calmo reame cinquecentesco sembrano dimore molto tristi; le loro grosse muraglie imprigionano una vita povera e tetra; durante la pace che va da Luigi XI alle guerre di religione, anche l'architettura potè disarmare ed abbandonare la corazza pesante. I ca-

FIG. 295. — IL CAMPIDOGLIO DI TOLOSA. CORTE D'ENRICO IV. (*Fot. Hachette*).

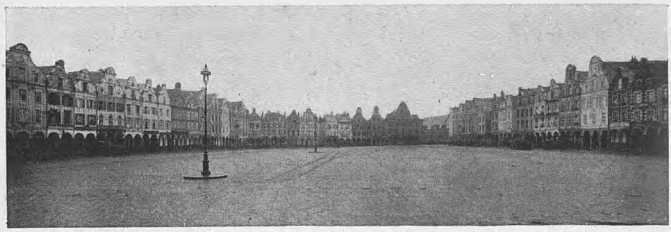


FIG. 296. — LA PIAZZA GRANDE D'ARRAS. (*Fot. Hachette*).

stelli s'aprono alla luce, le abitazioni escono dalla cinta ristretta, sorgono in mezzo ai giardini, nei parchi; gli alberi, le vasche, i fiori partecipano ora all'abbellimento della casa e nei muri pieni d'un tempo s'aprono ampie finestre verso quella natura ridente. Dalle finestre e dalle terrazze i signori amano contemplare le vaste pianure della Loira e dello Cher. Nell'arte di edificare, meglio che in altro, si manifesta l'espansione gioiosa e la fantasia elegante della monarchia e dell'aristocrazia di

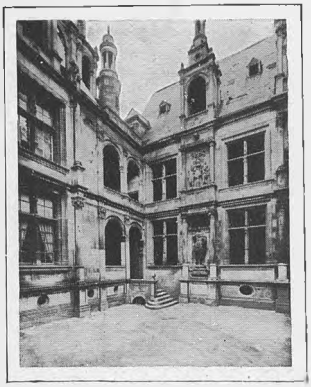


FIG. 297. — PALAZZO D'ÉCOVILLE A CAEN. — (*Fot. Hachette*).

Francia. Tutti n'erano ugualmente appassionati: il re, i grandi signori, gli alti ufficiali spendevano la maggior parte delle loro rendite nel costruire graziosi castelli; personaggi minori si rovinavano per fabbricare, e Filiberto Delorme parla della diffidenza degli eredi verso gli architetti. I meno intraprendenti volevano asset-

FIG. 298. — LA BORSA DI LILLA. (*Fot. Hachette*).

tare i loro vecchi manieri secondo il gusto del giorno, e sventravano le grosse torri per farvi finestre ed addossavano una fabbrica moderna ad un mastio gotico o romanico. Lo stile nuovo tendeva verso la regolarità e la simmetria; ma la necessità di conservare avanzi maestosi ed imponenti obbligava i costruttori a lavorar d'ingegno. Così trovarono aspetti inattesi; godevano delle combinazioni impreviste che può offrire l'architettura feudale dei castelli combinata collo stile cittadino dei palazzi e ben presto anche colle facciate classiche all'italiana. Da Luigi XI a Carlo IX, il numero dei castelli francesi è considerevole e tanta la loro varietà, da riuscire impossibile ricondurli ad un tipo nettamente definito, come sarebbe il palazzo fiorentino o la villa romana.

FIG. 299. — PALAZZO COMUNALE D'ARRAS. — (*Fot. Hachette*).

Tuttavia, pur nella varietà delle combinazioni, alcuni elementi si ripetono fedelmente. Il castello del Rinascimento, a buon conto, non è altro che il castello feudale trasformato; vi ritroviamo le grosse torri, le cortine con merlature, spalti, e qualchevolta anche la fossa che bagna le fondamenta dell'edifizio. Ciascuno di questi organi continua a sussistere grazie alle bellezze scoperte in esso ora che cessava d'essere utile. Il castello sceso al piano, specchia nelle acque lente d'una riviera i merli ed i ballatoi ridotti a puro trastullo degli occhi.

FIG. 300. — CATTEDRALE DI TOURS. — (*Fot. Hachette*).

Un'ala di palazzo cittadino, dalle larghe finestre quadre, dal tetto molto alto carico d'abbaini e di camini, s'appoggia a grosse torri feudali; le torri nuove, più leggere, si sospendono talvolta come canestri agli angoli dell'edificio. Più tardi compare la decorazione all'antica, colle colonne, i pilastri ed i frontoni; ordini greci inquadrano porte e finestre,

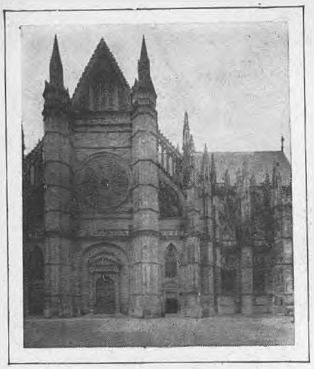


FIG. 301. — CATTEDRALE D'ORLÉANS. — PORTA MERIDIONALE. (*Fot. Hachette*).

e ben presto la regolarità un po' geometrica di questi motivi imporrà alle facciate una simmetria sconosciuta al medio evo.

La trasformazione dell'architettura precede la penetrazione italiana. Gli ultimi castelli, al tempo di Luigi XI, hanno ancora un'aria di sfida; a Chaumont (fig. 272) la disposizione a fortezza chiusa sembrerà un giorno troppo triste e si abbatterà uno dei quattro corpi di fabbrica formanti il quadrilatero, per liberare la prospettiva sulla vallata della Loira; parimenti ad Ussé (fig. 282) si dovrà aprire una larga breccia per dar luce ed aria al castello. Non si cerca più la sicurezza entro la clausura dei muri grossi; il castello espone liberamente le adiacenze, le terrazze, le corti, gli atrî. Perfino le costruzioni che si conservano formidabili si circondano di giardini; dietro la torre massiccia e la muraglia grigia di Langeais, fioriscono le aiuole: l'architettura disarma finalmente la sua ostilità per associarsi alla tranquilla poesia della natura.

Il re dava l'esempio di tale trasformazione. A giudicare da quello che ne rimane, il famoso castello di Plessis-lès-Tours, dove Luigi XI chiuse la sua esistenza, non era punto una mesta prigione, ma un palazzo di mattoni rossi e di pietra bianca in mezzo ad una ridente vallata contornata di dolci colline. Carlo VII morì sorvegliando i rifacimenti ch'egli dirigeva ad Amboise. La cappella di S. Uberto (fig. 336, 338) e la facciata sulla Loira, fatte costruire da lui, sono ancora perfettamente gotiche, ricche, fiammeggianti e rese tanto più fine dalla vicinanza di pesanti opere feudali (fig. 271). Luigi XII,

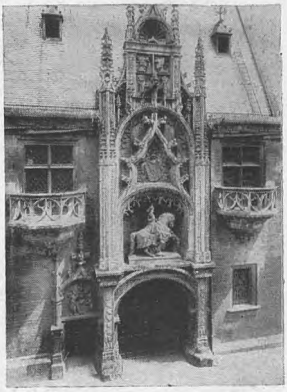


FIG. 302. — PORTA DEL PALAZZO DUCALE DI NANCY. (*Fot. Hachette*).

figlio di Carlo d'Orléans, il poeta prigioniero, nacque in un castello di Blois, che il Troissart trovò « bello, forte, ed ampio, e tra i migliori del reame » (fig. 276, 277); divenuto re di Francia, non abbandonò il paesaggio dell'infanzia; si diede a rifare il vecchio castello, ed elevò una graziosa ala di mattoni e pietra, sormontata da un tetto alto con abbaini gotici. Francesco I, finalmente, al dire del Du Cerceau, era meravigliosamente dedito alle costruzioni; a lui si devono particolarmente Chambord, Madrid, San Germano, La Muette, Villers-Cotterets, Blois, Fontainebleau, e il Louvre di Lescot. In ciascuno di questi edifizi si possono seguire i progressi della decorazione classica; al principio del cinquecento, vi s'informa solo qualche ornamento; ma bentosto uno dei principî latenti del classicismo, la regolarità, s'impone alla facciata ed alla pianta delle costruzioni moderne. Eppure quest'architettura reale, anche quando sembra imitare i palazzi italiani, ne differisce, perchè non risponde agli stessi bisogni. La villa italiana è un luogo di riposo, inteso sopratutto ad appagare l'occhio, è collocata in posizione pittoresca che lo sguardo ama a percorrere dall'alto d'un belvedere. Invece, la prima distrazione del re di Francia, in tempo di pace, è la caccia al cervo od al cinghiale; così quasi tutti i castelli reali confinano con vaste foreste; molti furono in origine ritrovi di caccia; nè è senza ragione che in qualcuno di essi, Amboise o Pau, si trova un'immagine di sant'Uberto (fig. 338), che non sarebbe fuor di luogo in nessun palazzo reale, e nelle pitture e negli arazzi che li ritraggono, si vedrà quasi

FIG. 303. — NOSTRA-SIGNORA DE-L'ÉPINE. — DINTORNI DI CHALONS-SUR-MARNE. (*Fot. Neurdein*).

FIG. 304. — ABSIDE DELLA CHIESA DI S. PIETRO A CAEN. — (*Fot. Neurdein*).

sempre, al primo piano, il re, la corte e la muta dei cani al momento dell'hallali.

A Blois, nell'ala di Francesco I, la scala a chiocciola (fig. 277) è una costruzione gotica camuffata all'italiana; le loggie ricoprono le cortine dell'antica fortezza e danno alla facciata un aspetto di lusso, una sontuosità che si ritrova nel castello di Madrid. A Chambord (fig. 279), torri feudali fiancheggiano un edifizio simmetrico: quel quadrilatero regolare non è certo d'un architetto medievale, ma il castello conserva una caratteristica chiaramente gotica, ed è l'accumulare tutta la decorazione sui comignoli; si presero ornati italiani per disporli alla francese; preziosa architettura di caminetti, di abbaini e di lucernari, che ricorda le fioriture gentili dei castelli riprodotti dai miniatori del duca di Berry. A Saint-Germain (fig. 280), perchè il re potesse contemplare la sua foresta e seguire da lontano le fanfare di caccia, il castello ha, in luogo del tetto, una terrazza, altro motivo tolto all'architettura meridionale. Tuttavia, qui il modo di costruire è ancora francese; la terrazza poggia sopra una volta ogivale, e, per sostenere gli archi, fu necessario cingere l'edifizio di contrafforti; logge e loggette all'italiana s'appoggiano a quest'ossatura gotica, ma senza dissimularla.

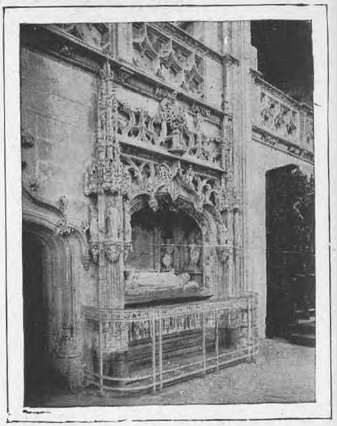


FIG. 305. — TOMBA DI MARGHERITA DI BOURBON NELLA CHIESA DI BROU. — (*Fot. Hachette*).

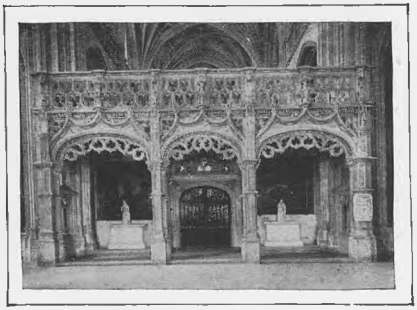


FIG. 306. — AMBONE DELLA CHIESA DI BROU. (*Fot. Hachette*).

Sull'esempio del re, i ricchi rinnovano le loro dimore. Due dei più graziosi castelli del cinquecento, Azay-le-Rideau e Chenonceaux (fig. 278, 281), incominciati verso il 1518 od il 1520 per alcuni

FIG. 307. — TOMBA DI MARGHERITA D'AUSTRIA NELLA CHIESA DI BROU. (*Fot. Hachette*).

finanzieri, sono tra i monumenti più belli di Francia; eppure non hanno che qualche piccolo ornato all'italiana: la grazia originale sta nell'eleganza del profilo, nelle proporzioni felici, nella disposizione pittoresca delle torri, delle finestre e degli abbaini.

È naturale che Fontainebleau, la reggia più illustre, sia l'opera meglio riuscita di questo periodo d'ingegnosa architettura. Ma Francesco I che la fece costruire, l'amava straordinariamente, dicono le antiche cronache, tanto « che ci passava la maggior parte del suo tempo, e l'arricchì d'ogni sorta di comodità, con gallerie, sale, camere, bagni, ed altri eccessori, tutto abbellito d'ogni sorta d'istorie, tanto dipinte quanto in rilievo, fatte dai più eccellenti maestri che il re potesse scoprire in Francia ed in Italia, donde fece venire anche molte belle opere antiche. Insomma, tutto quello che il re potesse scovare di bello, era per la sua Fontainebleau ». Perciò, questo castello, abbastanza povero nella concezione generale, racchiude una quantità di motivi particolarmente curati e non sempre strettamente connessi col corpo dell'edificio: portici, scale, sculture e sopratutto una meravigliosa decorazione interna che costituisce la sua grande originalità (fig. 285-288).

Verso la metà del cinquecento, gli architetti hanno quasi abbandonato ogni ricordo di costruzione feudale. Sembrano ormai ignorate le torrette, gli abbaini, le feritoie, i merli, adornamento grazioso

FIG. 308. — AMBONE DELLA CHIESA DELLA MADDALENA A TROYES. — (*Fot. Neurdein*).

FIG. 309. — CHIESA DI S. MICHELE A DIGIONE. (*Fot. A. Joliet*).

dei primi castelli del secolo. La disposizione generale non dipende più dalle accidentalità del terreno; l'edificio sviluppa liberamente, su un solo piano, le sue parti simmetriche; la bellezza architettonica è fatta consistere sempre meno nella civetteria dei particolari, e nel pittoresco imprevisto della loro disposizione; risiede ora sopratutto nell'arte delle proporzioni e nell'unità dell'insieme. Il castello non si distingue più dal palazzo cittadino. Quattro corpi di fabbrica, uno dei quali più basso, forma galleria, disegnano un quadrilatero ad angoli retti. Per adornare le facciate piatte, gli architetti applicano i principî dell'architettura romana tal quale l'imparano a conoscere in Vitruvio, nelle rovine antiche e nei monumenti italiani; disporre sulla facciata, in modo di inquadrare le finestre, colonne o pilastri sorreggenti cornicioni e frontoni; sovrapporre altrettanti ordini quanti sono i piani: l'ordine toscano o dorico per il pianterreno, l'ordine jonico per il primo piano, e per il secondo colonne composite o cariatidi. Negli intervalli tra le colonne, se c'è posto, si fanno le nicchie per le statue. Questa disposizione generale si ripete lungo tutta la facciata; la monotonia è rotta solamente da padiglioni sporgenti coperti da tetti più alti. D'allora l'architettura si riduce al disegno ed alla scienza delle proporzioni. Gli elementi decorativi del palazzo francese non cambieranno più; la differenza da un edifizio all'altro è piccola e così da un'epoca all'altra. Astraendo dall'arredamento interno, la storia dell'architettura francese starà quasi tutta

FIG. 310. — NAVATA DELLA CHIESA DI S. EUSTACCHIO A PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

FIG. 311. — CHIESA DI S. STEFANO DEL MONTE A PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

nella maniera di disporre le colonlonne sulla facciata. Ma anche limitandosi a questi mezzi, saprà tuttavia creare stili vari e forme sempre pure; a misura che l'arte costruttiva restringerà l'invenzione decorativa, diverrà sempre più debitrice della misura e del calcolo.

A metà del cinquecento, tre uomini rappresentano luminosamente quest'architettura, ch'è già l'architettura classica francese: Pietro Lescot, Giovanni Bullant e Filiberto Delorme. Pietro Lescot fu incaricato da Francesco I di rifare il Louvre. Egli sventrò quello di Carlo V, edificò l'angolo sud-ovest del cortile quadrato, due corpi di fabbrica che serviranno da modello a molti architetti; sono l'origine di questo nuovo Louvre, sempre in costruzione per più di tre secoli; a tutti quelli che verranno poi ad aggiungere un padiglione, una galleria, una facciata, gli edifici di Pietro Lescot imporranno più o meno la loro fisonomia. « Questa facciata è talmente ricca di colonne, di fregi, d'architravi, d'ogni sorta di architettura, con simmetria e bellezza sì meravigliose, che in tutta l'Europa non si trova una seconda » (Androuet du Cerceau); i continuatori si sforzeranno talvolta d'essere più ricchi o più maestosi; il Louvre primitivo dove s'unirono il genio del Lescot e del Goujon resta sempre la più brillante e una delle più graziose ispirazioni del Rinascimento (fig. 289).

Giovanni Bullant mostrò ancora maggior sommissione alle forme antiche, impiegando per primo « l'ordine colossale »; ad Ecouen, invece di ridurre il colonnato alle misure dei piani, lo

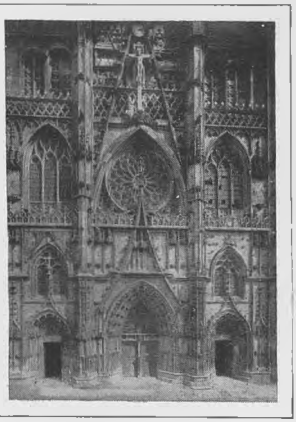


FIG. 312. — FACCIATA DELLA CATTEDRALE DI TOUL. (*Fot. Monum. histor.*).

ingrandisce fino all'ampiezza della facciata; invece di sovrapporre tante colonnine, pianta colonne alte che vanno da terra al tetto, tutte d'un pezzo. Filiberto Delorme è anche egli ammiratore entusiastico dell'antichità, e ne studia i trattati e ne misura i monumenti: nel castello d'Anet, alle Tuileries, a Fontainebleau, non trasse solamente dalle ruine qualche forma ingegnosa e decorativa, ma ritrovò veramente quell'armonia di proporzioni che fu l'anima dell'architettura greca. Tuttavia le sue concezioni rivelano, oltre il disegnatore, anche il costruttore; nel suo libro dell'architettura, pur preoccupandosi molto delle misure delle colonne e dei cornicioni, ama esercitare il suo ingegno sulle difficoltà costruttive, scale a doppia chiocciola e volte a spirale; cura le comodità e studia il modo di fare camini che non fumino. La sua possente intelligenza seppe dominare le due età artistiche, il Medio evo e l'Antichità, e scegliere liberamente, senza idolatria, nelle tradizioni dei maestri muratori come nelle opere di Vitruvio; non copiava, adattava. È fra quegli architetti, sì numerosi in Francia, che si lamenteranno d'essere sacrificati alle mode straniere, e si lusingava d'aver creato un ordine francese, avendo fornite le colonne di certi anelli che dovevano dissimulare le giunture dei rocchi.

FIG. 313. — LA VERGINE COL FIGLIO. CHIESA DI S. GALMIER (LOIRA). (*Fot. Hachette*).

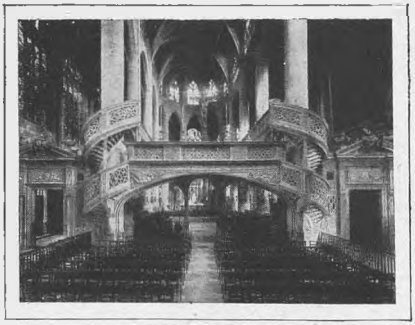


FIG. 314. — AMBONE DELLA CHIESA DI S. STEFANO DEL MONTE A PARIGI. (*Fot. Hachette*).

Anche la cattedrale si lasciò penetrare dall'arte classica. Durante il cinquecento le chiese conservano ancora la loro costituzione tradizionale, con vôlte a crocera ogivale sorrette da pilastri e rafforzate da archi rampanti. Ma la decorazione italiana riveste dapertutto questa ossatura gotica. Non vi ha alcuna somiglianza tra il tempio antico e la chiesa francese; tutta-

FIG. 315. — LA VERGINE DI OLIVET. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

via gradatamente avviene la transizione da un'architettura all'altra. Al contrario dell'arte classica, lo stile gotico è molto conciliante e s'accontenta di una decorazione eclettica. Il tempio greco, organismo fisso, chiuso, in cui nulla si può mutare, si conservò inalterato nell'antichità e nella sua seconda esistenza, tra i moderni. Invece la cattedrale ogivale è un organismo in continua trasformazione, accessibile a qualunque innesto architettonico. Ai tempi di Luigi XI e di Luigi XII gli artisti ingegnosi, meno costruttori che decoratori, provavano sui suoi larghi fianchi gli ornamenti di moda. Un bel giorno, mescolarono arabeschi italiani alle fantasie dello stile fiammeggiante, poi accettarono tutt'intere le regole ornamentali degli antichi, dacchè nulla impediva di disegnare pilastri antichi sui contrafforti o di scolpire capitelli corinzi per sostenere le arcate della vôlta. A Caen la chiesa di San Pietro, nelle parti costrutte dopo il 1520 da Pietro Sohier (fig. 304), mostra questa combinazione fiammeggiante coll'ornato italiano. I pinacoli dell'abside prendono forma di vasi panciuti, con fregi tortili ed arabeschi scolpiti che appesantiscono colla loro ricchezza lo slancio delle linee gotiche. Nell'interno, anse e mensole si arrampicano ai costoloni delle vôlte come una pesante vegetazione. Ma in quella decorazione troppo ricca v'è un principio latente di regolarità e di simmetria che semplificherà a poco a poco questo stile esuberante. Un po' più tardi Pietro Lemercier (fig. 310), costruendo S. Eustacchio di Parigi, resta architetto medievale, ma le membra del suo edificio gotico, pilastri ed archi rampanti, sono agghindati alla moda classica. Il cinquecento non fu grande costruttore di chiese; mancava in que-

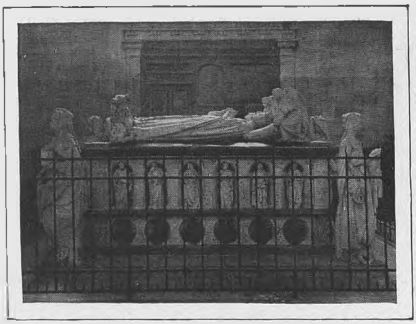


FIG. 316. — TOMBA DI FRANCESCO DI BRETAGNA. — CATTEDRALE DI NANTES. (*Fot. Hachette*).

FIG. 317. — COLOMBE: LA FORZA. — CATTEDRALE DI NANTES.

sto di originalità, e solo nel secolo successivo le innovazioni passeranno dalla decorazione all'ossatura stessa dell'edifizio. La lingua letteraria francese subì la stessa trasformazione; gli scrittori, per imitare maggiormente il latino, caricarono la loro ortografia di lettere etimologiche e il loro vocabolario di forme prese a prestito; ma era necessaria una assimilazione più profonda per ritrovare la regolarità razionale della sintassi classica.

La scultura era ancora troppo attaccata alla vita religiosa per interrompere bruscamente la sua evoluzione normale. Su tutto il suolo di Francia, l'arte italiana incontrò scultori che lavoravano alle tombe dei grandi signori ed intagliavano per il popolo le figure dei santi comuni. Nel corso del secolo XV qualche motivo rispondeva particolarmente alla sensitività cristiana; i gruppi patetici che mostrano gli ultimi momenti di Gesù Cristo in croce, la Pietà, l'Addolorata piangente sul corpo che tiene in grembo, lugubre gruppo che riassume la tristezza della passione. Finalmente la Deposizione nel sepolcro è uno spettacolo tragico pieno di risorse meravigliose, dal cadavere ai ricchi costumi borghesi di Nicodemo e di Giuseppe d'Arimatea, agli atteggiamenti ed alle faccie dolorose della Vergine e delle pie donne. Sono gruppi che s'incontrano in molte chiese, fin nelle più modeste; spesso eseguiti da arte-

FIG. 318. — COLOMBE: LA TEMPERANZA. TOMBA DEL DUCA DI BRETAGNA (NANTES).

FIG. 319. — COLOMBE: LA PRUDENZA. CATTEDRALE DI NANTES.

FIG. 320. — COLOMBE: LA GIUSTIZIA. CATTEDRALE DI NANTES.

FIG. 321. — SANTA MARTA. CHIESA DI SANTA MADDALENA A TROYES. (*Fot. Hachette*).

fici rurali, che tagliavano la pietra un po' alla buona, senza pretese d'eleganza o di correttezza. Raramente ammirabili per grazia, sono sempre opere commoventi per la pietà che le anima: ingenue e melanconiche figure intente al morto, che si distingue appena, sul fondo di una cappella bassa, tetra come una tomba!

FIG. 322. — LA VISITAZIONE. S. GIOVANNI DI TROYES. (*Fot. Hachette*).

Insieme con quello del Ligier-Richier a Saint-Mihiel (fig. 331), il più illustre di questi « sepolcri » si trova a Solesmes (fig. 325): risale indubbiamente agli ultimi anni del quattrocento ed ha parecchi pilastri alla maniera italiana. Ma tali elementi presi a prestito rimangono ancora appiccicati, non assimilati; l'artista, senza complimenti, li colloca accanto alle fioriture dello stile fiammeggiante. Invece le figure non richiamano in nulla l'arte straniera. È una scena calma: una certa placidità e quasi un'impotenza espressiva volgono a profitto dell'artista e danno al dramma una tranquilla maestà. L'arte italiana accentua volentieri la mimica fino al parossismo; qui, invece non c'è violenza nè contorsioni: il dolore morale non agita le pie donne, e il peso del morto non determina nei portatori un atto di sforzo. Le figure robuste di Solesmes sono parenti degli uomini graziosi ed un po' molli

FIG. 323. — MICHELE COLOMBE: S. GIORGIO CHE UCCIDE IL DRAGO. *Museo del Louvre*. — (*Fot. Hachette*).

che dipingeva il Fouquet. La più bella, quella della Maddalena, ricorda una di quelle forosette delle quali il pittore faceva tante piccole sante: piange discretamente un po' in disparte, come una modesta servente. Quest'arte, senza sforzo verso la verità o la bellezza, è d'una dolcezza serena.

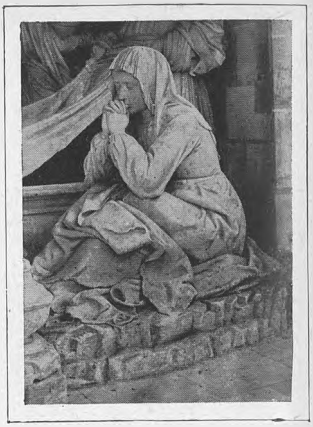


FIG. 324. — LA MADDALENA. FIGURA SEPOLCRALE DI SOLESMES. (*Fot. Hachette*).

Un nome domina l'arte della Turena in questo principio di secolo XVI: Michele Colombe è di un paese e d'un'epoca che accoglieva avidamente tutti i motivi di decorazione italiana per inserirli perfino nei monumenti gotici; ma egli scolpiva ancora le sue figure alla maniera francese, da artista che non rifinisce il modellato e che non si perde dietro a sottigliezze anatomiche. Il suo san Giorgio che uccide il drago, diligentemente scolpito per il castello di Gaillon (fig. 323), manca di morbidezza e di slancio; il marmo richiede forme più nervose che non abbia quel prode, rigidamente appoggiato all'enorme lancia. Nella tomba di Francesco II di Bretagna a Nantes, l'architettura generale è ancora quella del medio evo: due sarcofaghi dai fianchi scolpiti portano ciascuno la figura del morto coricato colle mani giunte. Ma tuttavia al primo aspetto ci s'accorge evidentemente che non siamo più al tempo dell'arte gotica; sulle pareti si stendono i rami fronzuti dello stile fiammeggiante; bassirilievi italiani decorano delicatamente i pilastri; l'ornamentazione resta ricca, abbastanza attenuata tuttavia per lasciare alle linee ed ai piani una purezza ch'è già classica. Dei piagnoni non resta che qualche figurina ornamentale; gli apostoli li hanno sostituiti. Ma sopratutto quattro grandi statue allego-

FIG. 325. — SANTO SEPOLCRO. ABBAZIA DI SOLESMES. (*Fot. Hachette*).

FIG. 326. — IL CALVARIO DI PLEYBEN. — (*Fot. Hachette*).

riche, le virtù cardinali, Prudenza, Giustizia, Fortezza e Temperanza, che si ergono agli angoli, non appartengono assolutamente ai personaggi medievali. D'ora innanzi i principi ed i re che fanno costruire i loro mausolei, preferiscono le belle divinità, richiamanti idee di gloria, al pensiero spaventoso della morte, presentato in tutte le tombe gotiche. Presto faranno incidere sui fianchi del sarcofago le immagini delle loro imprese e dei loro trionfi. E non sono l'architetura e la scultura a cambiare stile; un'allegria pagana si sostituisce alla melanconia dei sentimenti cristiani. Le virtù cardinali scolpite da Michele Colombe non sono ancora, per costume e per tipo, totalmente antiche, ma non appartengono già più al medio evo: la robustezza elegante e la maestà tranquilla del loro atteggiamento, annunziano un mondo in cui le figure disdegnano d'essere espressive, accontentandosi d'essere belle.

Michele Colombe non si presenta nella storia con una personalità molto spiccata; ma le opere anonime che, in cerca d'un nome, vengono a raggrupparsi naturalmente abbastanza vicino alle sue, amplificano molto la figura indecisa di lui. In quella stessa Turena v'erano artisti che scolpirono nella pietra o nel marmo graziose Madonne, eleganti ed ingenue insieme, sane e calme, liberate dalla volgarità realistica; poco prima un violento atto dell'anca aveva scatenato nel panneggiamento un disordine tumultuoso; ora scompare, il busto si raddrizza e la veste ricade in pieghe tranquille. Non è più la maestà sovrana delle dugentesche

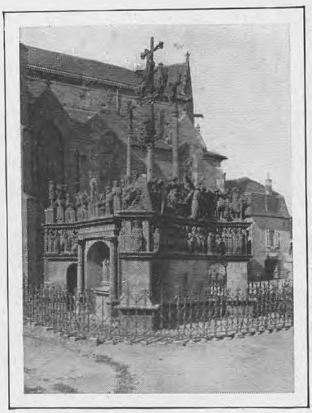


FIG. 327. — IL CALVARIO DI PLOUGASTEL. (*Fot. Hachette*).

FIG. 328. — CLAUDIA DI FRANCIA. CHIESA DI SAN DIONIGI. (*Fot. Mieusement*).

vergini regine, ma l'eleganza un po' villereccia, cara a Giovanni Bourdichon ed al maestro di Moulins. Questi violenti figurinai accarezzano ora tenere facce femminili. La Vergine d'Écouen e, più ancora, la Vergine d'Olivet (fig. 315) sono tra le creazioni più seducenti della statuaria francese. Qui non c'è bisogno di forza o di volontà; l'artista cede ad una nuova voluttà, abbandonandosi al piacere di creare una forma molto leggiadra e di contemplarla. Gli uomini che amavano queste opere ignoravano ancora la bellezza italiana, ma erano pronti ad accoglierla ed a farle festa. Incominciarono a provarsi alle finezze dei marmorari italiani. L'arte fiorentina apprenderà loro a dare a tutto il corpo, alla naturalezza delle pose ed al panneggio morbido, le linee pure che imprimono già ai tratti del volto. Se fosse nata qualche anno più tardi, la Vergine d'Olivet, senza essere più graziosa, avrebbe sentito un'eleganza meno borghese e vesti d'un tessuto più fino.

Quando, al principio del cinquecento, Giovanni Perréal ottiene l'incarico della tomba di Francesco I, duca di Bretagna, sceglie i marmi a Genova e li fa trasportare con grandi spese fino a Lione e di là su carri a Roanne; poi seguono il corso della Loira fino a Nantes, dove li scolpisce Michele Colombe coi suoi allievi. Ma questa spedizione non va a cercare fuori di Francia solo la materia nuova: il bel marmo che diverrà sempre più il materiale degli scultori, obbliga l'artista a finezze di esecuzione impossibile colla pietra degli antichi statuari; la sua grana dolce e salda, la bianchezza, la superficie levigata impongono una modellatura più morbida e più precisa. E si

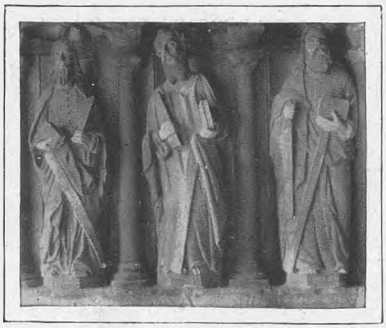


FIG. 329. — STATUE DI APOSTOLI A PLEYBEN. — (*Fot. Hachette*).

incomincia col trasformare il vocabolario ornamentale. Nell'architettura a linee regolari scompaiono i costoloni intrecciati ed il fogliame frastagliato dello stile fiammeggiante. Pilastri piatti e cornicioni s'adornano di candeliere, d'arabeschi e di ghirlande in leggero rilievo, decorazione discreta come un ricamo nel centro e lungo i margini dei piani. I marmorari d'Italia, andati in Francia fin dai tempi di Carlo VIII, hanno mescolato il loro stile ornamentale a monumenti dalle figure ancora gotiche. Ma bentosto queste stesse figure incominciarono a smettere le loro particolarità di costume e di fisonomia, per generalizzarsi, idealizzarsi e tendevano verso quel tipo di bellezza che la disciplina fiorentina e lo studio dell'antico aveva fatto conoscere allora. Solo in questo momento, l'arte francese fu penetrata a fondo dall'arte classica.

FIG. 330. — CARLOTTA DI FRANCIA. CHIESA DI SAN DIONIGI. (*Fot. Mieusement*).

Intorno ai sarcofaghi reali o principeschi sorsero belle figure allegoriche, vestite di quel panneggio convenzionale, detto antico, che rivela le forme del corpo. Il morto non è più disteso nell'armatura rigida, porta la corazza alla maniera romana che modella il torace, l'addome e le anche. Spesso si rizza sulla lastra sepolcrale, per appoggiarsi sul gomito come un fiume antico o per inginocchiarsi su un genuflessorio. La faccia è ancora un ritratto, ma il corpo è quello d'un eroe impersonale.

FIG. 331. — LIGIER-RICHIER: SANTO SEPOLCRO. — CHIESA DI SANTO STEFANO A SAINT-MIHIEL. (*Fot. Monum. histor*).

I monumenti di San Dionigi rendono evidente questa trasformazione della scultura. Per passare dal mondo antico a quello del Rinascimento, bisogna seguire questa via delle tombe, dove l'evoluzione della forma esprime una evoluzione morale. Gli scultori del medio evo, in quei re giacenti avevano

FIG. 332. — LIGIER-RICHIER: STATUETTA DI FANCIULLO. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

fissato immagini mortuarie, nè le insegne reali aggiungono alcunchè al povero prestigio di quei cadaveri di pietra. Ma nel cinquecento il re non compare più irrigidito nella morte; lo si vede inginocchiato sopra una costruzione gentile, circondata di belle allegorie; perchè non sono più i mesti piagnoni che stanno intorno a Luigi XII, Francesco I ed Enrico II. La tomba di Francesco I, costruita da Filiberto Delorme (fig. 347), è un arco di trionfo, il cui basamento, scolpito da Pietro Bontemps, racconta le imprese del re. Sulla tomba di Enrico II, le grandi figure fuse da Germano Pilon non hanno l'ufficio di piangere il morto, ma quello di rammentare le sue virtù e la sua gloria. Il pensiero è pagano come l'architettura, come le figure del corpo divino. Malgrado i cadaveri scolpiti, giacenti sotto le arcate, quei sepolcri non dicono più l'umile filosofia gotica; l'uomo non s'è coricato su quelle lastre, rassegnato e sottomesso; non acconsentì alla morte; la sua tomba non è un soggiorno temporaneo per attendere la resurrezione: è un monumento trionfale che commemora, amplifica una vita illustre e le assicura, al di là della breve esistenza, l'immortalità della gloria.

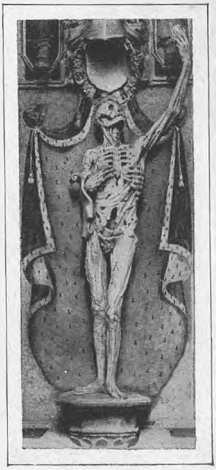


FIG. 333. — LIGIER-RICHIER: SCHELETRO NELLA CHIESA DI SANTO STEFANO A BAR-LE-DUC. (*Fot. Laurent*).

Prescindendo dal Cellini, orafo e ceselatore, l'Italia inviò in Francia sopratutto pittori; eppure, chi assimilò tra i francesi la plastica fiorentina sono gli scultori. Tra i maestri gentili di Moulins od i graziosi miniatori alla maniera del Bourdichon ed i magnifici disegnatori di Firenze non v'ha confronto: difatti non era possibile percorrere istantaneamente l'intervallo che i fiamminghi — i più docili ed i più intelligenti tra gli artefici — non riusciranno a varcare se non dopo un secolo di lavoro. Due scultori ammirabili invece seppero adattarsi all'eleganza raffinata ed alla scienza suprema dell'arte fiorentina. Giovanni

FIG. 334. — CANCELLATA PROVENIENTE DA AUGEROLLES AL MUSEO DI CLUNY. — (*Fot. Hachette*).

Goujon (nato verso il 1515) tradusse in bassirilievi marmorei le lunghe e flessuose figure del Primaticcio, avvolte in panneggi aderenti. Nelle sue figure d'Ecouen, del Louvre o della fontana degli Innocenti, egli s'attacca ad un modello che sentiamo essere, non un corpo pieno nello spazio, ma una figura disegnata o dipinta. Egli s'applicò ad una delle più difficili finezze dell'arte fiorentina; in bassirilievi molto attenuati, dove tuttavia i corpi prendono pose molto decise, qualche centimetro di rilievo suggerisce elegantemente gli atti d'una figura in movimento. La superba Diana del castello d'Anet, così altera della sua divina nudità, non sembra anch'essa costringere la testa superba e le lunghe membra ad una posa di faccia (fig. 352)? Come presso i pittori decoratori di Fontainebleau, anche scelte forme scultorie prendono con graziosa disinvoltura l'atteggiamento più adatto a riempire la cornice. Ma l'allievo ha più giovinezza e freschezza che i maestri italiani da lui imitati; il suo scalpello consolida ed aguzza le rotondità del pittore decadente; egli ci mette una probità da primitivo a trasportare nel marmo la grazia un po' rilassata degli ultimi seguaci del Correggio. Nella fontana degl'Innocenti, costrinse nell'angusto vano tra due pilastri, corpi d'ondine, e sulle loro membra più delicate delle alghe, versò panneggi fluenti come l'acqua che cola dalle loro urne (fig. 349, 351).

FIG. 335. — LA FUGA IN EGITTO. CORO DELLA CATTEDRALE D'AMIENS. (*Fot. Hachette*).

Nell'opera, meno esclusivamente classica, di Germano Pilon (nato nel 1535)

sopravvive l'arte senza dottrina e ingenuamente naturalista degli statuari quattrocenteschi. Sulla tomba del Birague (fig. 354) e su quella di Enrico II collocò ritratti vigorosi; ma sono figure di bronzo, come le aveva insegnate a fondere Benvenuto Cellini; e lo scultore, pur copiando francamente i particolari del viso e delle vesti, mostra un'eleganza sovrana, sconosciuta avanti l'influenza italiana. Come sono maestosi quei corpi avvolti in fini panneggi! Questa precisione di stile, unita alla magniloquenza, durerà molto tempo nella scultura francese e più particolarmente nella statuaria delle tombe. Germano Pilon è uno di quelli che fusero meglio l'esattezza del ritratto colla decadenza dell'elogio funebre. È ancora maestro della scuola francese per avere scoperto, come Giovanni Goujon, il secreto dei marmorari fiorentini che infondevano alla pietra quasi un tenue alito di vita; s'appropriò le loro forme flessuose, dalle estremità affusolate; seppe rendere certe qualità tattili che fanno sentire la morbidezza del tessuto ed il fremito del raso sull'epidermide delle sue ninfe. Le tre Grazie o Virtù teologali che dovevano sorreggere i due cuori della coppia reale sono d'un'eleganza spiritosa che non cesserà più di piacere al gusto francese; sorprende solo che si sia confidato un carico così prezioso a quelle fanciulle, la cui vocazione alla danza è sì evidente (fig. 355).

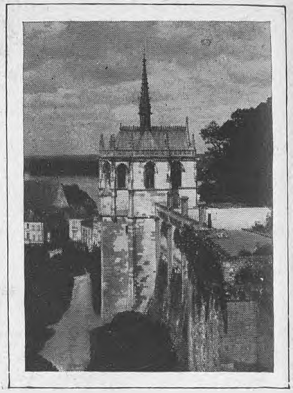


FIG. 336. — CASTELLO D'AMBOISE. — LA CAPPELLA. (*Fot. Neurdein*).

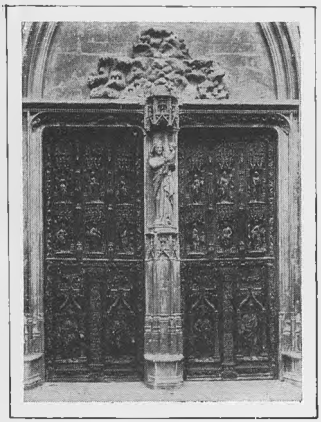


FIG. 337. — PORTE DELLA CHIESA DI S. SALVATORE A AIX-EN-PROVENCE. — (*Fot. Hachette*).

L'arte gotica, religiosa e feudale, aveva domandato molto poco alla pittura; e, nei centri artistici di Francia, la produzione pittorica non era paragonabile, generalmente parlando, a quella

degli statuari e degli architetti. Così, nel seicento, quando il re volle far partecipare la pittura al lusso monarchico, non trovò nel reame quelle risorse che pure v'abbondano nel campo della scultura e dell'architettura. Perciò ricorse all'estero: vennero pittori dalla Fiandra e sopratutto dall'Italia, portando seco la maniera del loro paese senza incontrare in Francia uno stile nazionale sul quale contare. Le opere che ci lasciarono si spiegano col loro paese d'origine, non con quello d'adozione. Ancora una volta si constatò che le Fiandre mandano in Francia eccellenti artefici; l'Italia invia cogli artisti un'estetica nuova.

FIG. 338. — CASTELLO D'AMBOISE. PORTA DELLA CAPPELLA. (*Fot. Neurdein*).

Già Francesco I aveva tentato d'attirare i più illustri italiani e dopo Marignano chiamò Leonardo da Vinci, che morì presto: allora si rivolse ad Andrea del Sarto, ma non lo potè trattenere; infine riuscì ad avere il Rosso, allievo di Michelangelo, ed il Primaticcio, decoratore formato all'arte facile del Correggio. Altri vennero a porsi sotto questi due maestri.

Gli innumerevoli affreschi eseguiti da loro sui muri di Fontainebleau sono in gran parte scomparsi, distrutti dal tempo o compromessi dai restauri. Ma la loro opera interessa meno per se stessa che per le abitudini nuove che importava in Francia. Il Rosso e il Primaticcio rappresentavano un'arte ivi ignorata e praticavano la maniera fiorentina ch'è un'arte sapiente. Conoscevano a fondo le finezze dell'anatomia e della prospettiva; e muovevano disinvoltamente nello spazio cor-

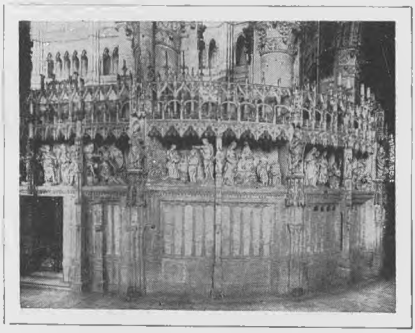


FIG. 339. — CORO NELLA CATTEDRALE DI CHARTRES. — (*Fot. Hachette*).

FIG. 340. — TOMBA DI RENATO II DI LORENA. CHIESA DEI FRANCESCANI A NANCY. — (*Fot. Neurdein*).

pi slanciati ed eleganti. Questa scuola di disegno completa naturalmente l'insegnamento ricavato dal copiare gli antichi. I pittori Rosso, Primaticcio, Niccolò dell'Abbate, le statue greche ed i trattati di Vitruvio e del Serlio furono gli agenti più attivi del classicismo in Francia. Per l'insegnamento di questi artisti e di queste opere, l'arte francese potè assimilarsi la dottrina italiana ed antica, delle quali non aveva fino allora compreso e imitato che le gentilezze ornamentali; e in fondo all'arte classica trovò il culto del corpo umano. Quest'orgoglio della bellezza fisica e questa audace esposizione del nudo furono cosa nuova per la Francia. Gli artisti medievali non l'avevano tollerato che per mostrare la miseria umana, la nudità vergognosa dei reprobi; mentre lo splendore glorioso degli eletti, lo vedevano adorno di stoffe, pellicce e gioielli. Ma le belle nudità piacquero alla corte, dove i costumi erano galanti e la sensualità era ufficialmente confessata. Quest'arte portava, inoltre, una lezione estetica prima mal compresa, ma che a poco a poco penetrerà nell'arte francese; essa impara che la bellezza del disegno si tiene nelle proporzioni ideali del corpo umano; i libri d'architettura tradotti insegnano, nello stesso tempo, il canone degli ordini antichi. L'arte francese studierà a lungo questa geometria della bellezza che Firenze aveva allora ritrovata e non la dimenticherà più. A Fontainebleau prese la sua prima lezione. Giovanni Cousin pareva esser stato uno dei più dotti teorici del nuovo stile (fig. 370).

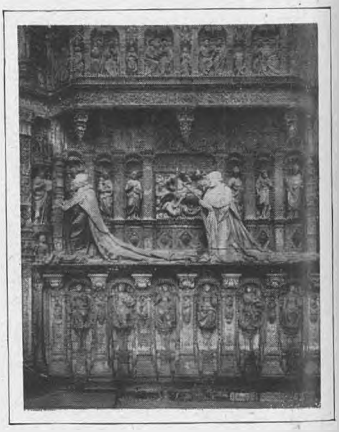


FIG. 341. — TOMBA DEI CARDINALI DI AMBOISE. — CATTEDRALE DI ROUEN. (*Fot. Hachette*).

FIG. 342. — STATUE SULLA TOMBA DI FILIPPO DI COMMINES.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

Gli italiani introdussero anche una nuova iconografia, alle loro figure ideali bisognava dare un nome ed ai loro grandi gesti un significato; forse i pittori stessi non s'interessavano gran che alle storie di Ulisse e di Diana; ma la educazione umanistica rendeva sempre più familiare allo spirito francese il mondo della mitologia e della storia greco-romana. Quell'antichità che l'immaginazione concepiva molto confusamente e in cui l'umanità sembra spoglia d'ogni particolarità tipica, sarà l'epoca ideale per la vita delle figure alquanto astratte che ormai gli artisti francesi stanno per creare. Nella seconda metà del cinquecento, poeti oscuri e pittori mediocri preparano le due forme d'arte destinate a diventare espressione preferita dallo spirito classico francese: la tragedia ed il quadro storico.

Le grandi composizioni di Fontainebleau affascinavano l'immaginazione con visioni splendide, ma erano collegate alla vita contemporanea solo per le vie traverse delle allegorie e delle allusioni mitologiche. C'era ancora posto per un'arte realistica, l'arte del ritratto.

FIG. 343. — TOMBA DI LUIGI XII E DI ANNA DI BRETAGNA. CHIESA DI S. DENIS. — (*Fot. Hachette*).

Dopo il regno di Francesco I, alla corte di Francia nasce un vero furore per il ritratto; in quei tempi d'eleganza e di galanteria, uomini e donne affinavano l'arte di piacere dedicando intense cure al volto ed all'acconciatura; trovavano gusto a contemplarsi nelle miniature e sulle tele; per tutto il secolo gli artisti erano occupati a rendere con pennelli minuti e con tinte delicate costumi di gala e visi artefatti. L'inventario dei mobili

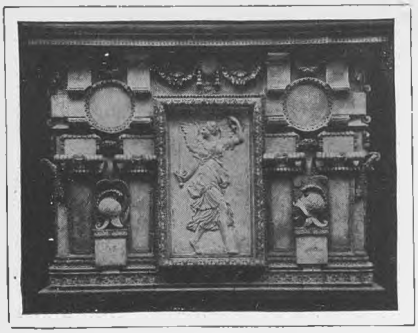


FIG. 344. — PARTE SUPERIORE DEL CAMINO DEL CASTELLO DI ÉCOUEN. (*Fot. Hachette*).

di Caterina de' Medici novera tra le tappezzerie, gli smalti e gli specchi trecentoquarantuno ritratti.

Ancora una volta i pittori nordici, gli emigranti della Fiandra importarono in Francia la probità meticolosa della loro tecnica nel ritrarre la gente. Il modo di fare, se non l'abilità, è uguale in tutti. I loro ritratti di solito riproducono solo il volto; raramente l'atteggiamento del corpo viene a completare la fisionomia individuale : così i fiamminghi del quattrocento amavano rinchiudere in piccole cornici la faccia e le mani dei loro modelli. Ma se la diligenza si conserva ancora scrupolosa, l'artista rivela ora una sincerità meno brutale. In quella società mondana sa rimanere veridico, pur mostrandosi gentile; il realismo fiammingo s'accomoda ai modi signorili, alla cortesia francese. Se dovessimo credere ai ritratti, la gente, fino al regno di Francesco I, era stata orrendamente brutta; dopo quell'epoca il lenocinio del disegno e del colore conferisce eleganza alle peggiori volgarità. È una pittura leggera, fine, poco consistente, ma anche le sfumature più delicate in essa sono utili e tutte le pennellate hanno la loro importanza.

Tra questi artefici fiamminghi ingentiliti dai modi francesi, i più conosciuti sono i Clouet (fig. 365, 366); il padre Giovanni Clouet, venuto certamente da Brusselle, che lavorò nella Turena, alla corte; suo figlio, Francesco, dai contemporanei chiamato Jannet; finalmente Cornelio, detto talvolta da Lione e talvolta Cornelis del-

FIG. 345. — CAMINO DI UGO LALLEMENT. — *Museo di Cluny*. (*Fot. Hachette*).

l'Aia, e che lavorò a Lione intorno al 1450. Come si conviene a ritrattisti puri, questi pittori non presentano allo storico una personalità caratteristica quale quella dei loro modelli; le loro rare opere accertate e i numerosi quadri che per analogia si aggruppano intorno ad esse, evocano con grande intensità di vita l'aristocrazia del cinquecento, tanto da non esservi molti periodi della storia i cui attori conosciamo meglio di quelli del regno di Francesco I, d'Enrico II e d'Enrico III. Se dovessero tornare al mondo, riconosceremmo facilmente gli uomini vissuti intorno a Francesco I, il re dal naso grande, dagli occhi semichiusi, largo di spalle e scollato come una donna, e tutti i gentiluomini delle guerre di religione, preziosi, profumati come i loro re, i tre figli di Caterina de' Medici, dei quali copiano la senilità freddolosa e l'infantilità civettuola. Per mezzo di tinte leggere come tocchi d'acquerello, Jannet e Cornelio di Lione resero a meraviglia il pallore elegante delle dame di corte e la loro carnagione di latte; quella pittura, tutta velature, è diafana come un'epidermide bionda; nel ritratto d'Elisabetta di Austria, le preziosità brillanti del costume, la seta ed i gioielli degli abbigliamenti di gala, fanno sembrare più tenera e più delicata la carne dall'aspetto di porcellana. Cornelio di Lione si compiaceva di collocare queste effigie bianche su fondo verde, per il riflesso roseo che ne ricevono. Sono ritratti che richiedono pochi colori, e talvolta fanno a meno anche di questi; semplici disegni e qualche tratto a sanguigna, bastano allora a fissare la vivacità dello sguardo

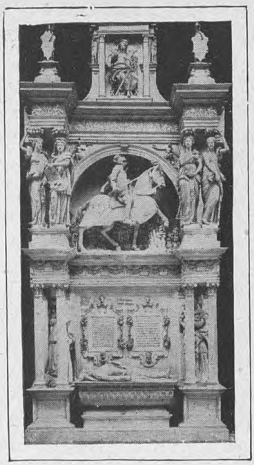


FIG. 346. — TOMBA DEL DUCA DI BRÉZÉ. CATTEDRALE DI ROUEN. (*Fot. Hachette*).

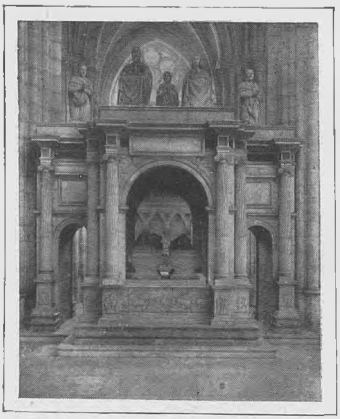


FIG. 347. — TOMBA DI FRANCESCO I. CHIESA DI S. DENIS. — (*Fot. Hachette*).

e la piega nervosa della bocca in un viso senza rughe accuratamente trattato. A questa moda dei disegni dobbiamo la fortuna di conoscere le figure della storia di Francia fin dai tempi di Luigi XIII. Spogliata, ridotta a poche linee, quest'arte porta nella definizione dei tipi una sottigliezza tagliente, una finezza acuta, anche quando la mano dell'artista non è abbastanza decisa.

FIG. 438. — GERMANO PILON: BUSTO DI FANCIULLO. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

Fu destino curioso della civiltà francese, che dopo aver creata l'arte gotica, l'abbandonasse completamente per preferire le forme classiche. Anche gli altri paesi d'Europa subirono questa metamorfosi; ma le regioni classiche, come l'Italia, non avevano mai accettata per intero l'arte ogivale, mentre i paesi dell'arte gotica, la Fiandra e la Germania, non raggiunsero mai la purezza del classicismo. La Francia invece parlerà il linguaggio moderno del seicento e del settecento, colla stessa sincerità colla quale nel duecento e nel trecento aveva usata la lingua medievale. Essa sola può dire d'aver cambiato completamente ideale, creando opere che affermarono il suo genio e lo propagarono oltre le sue frontiere, tanto nei tempi della fede, quanto in quelli della ragione.

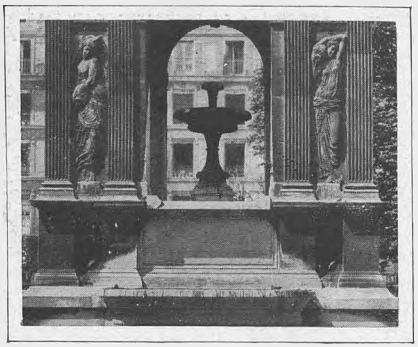


FIG. 349. — GIOVANNI GOUJON: FONTANA DEGLI INNOCENTI A PARIGI. (*Fot. Hachette*).

L'arte del duecento s'estendeva, come il cristianesimo, oltre i confini politici, d'altronde molto variabili; la religione che n'era l'anima ne aveva fatto un linguaggio universale. Al tramontare del medio evo, lo spirito religioso indebolito, cedette il posto al naturalismo; le arti plastiche radicate più profondamente nel suolo, presero il sapore del terreno e l'unità dell'arte cri-

FIG. 350. — GERMANO PILON: BUSTO DI ENRICO III. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

stiana fu scissa. Il classicismo unificherà di nuovo l'arte europea, imponendole un solo ideale, derivato in gran parte dall'antichità. D'allora esiste in fondo al linguaggio artistico una specie di sintassi necessaria e l'arte moderna conserva una tal quale universalità astratta, divenuta molto apparente da quando vennero a mancare i temperamenti originali.

Nell'arte classica, la preoccupazione della bellezza pura assorbe sempre più il pensiero degli artisti: edificare, dipingere e scolpire divengono tante esercitazioni dotte e difficili per risvegliare i sentimenti là dove non sopravvive più nulla dello spirito religioso. L'ortodossia si vede obbligata a fare tante concessioni, che i teologi nutrono qualche scrupolo a mantenere ancora la vita in comune tra l'arte e la fede; gli uomini della riforma e poi quelli della controriforma sorvegliano e condannano le fantasia dei pittori e degli scultori. Ai teologi, come agli artisti, sembra più conveniente che la produzione plastica si eserciti su altre figure che non facciano parte dell'iconografia cristiana; la religione si ritrae dall'arte e rinserra il suo dominio per difenderlo meglio.

Dal cinquecento in poi gli artisti, come i poeti, chiedono nuove spiegazioni alla mitologia antica, e quelle divinità greco-romane nate dalla collaborazione degli artisti coi poeti, non cesseranno mai di essere tutta cosa loro. In ogni paese e in ogni tempo, chi vuol far vivere un corpo ideale, torna al paganesimo: gli adoratori della bellezza pura s'incontrano sull'Olimpo. Il cristia-

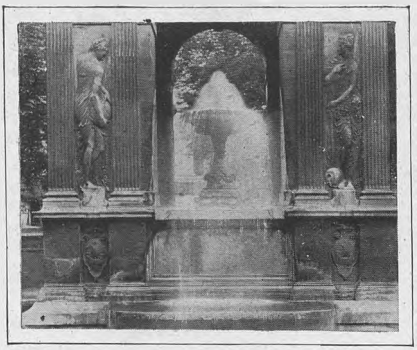


FIG. 351. — GIOVANNI GOUJON: FONTANA DEGLI INNOCENTI A PARIGI. (*Fot. Hachette*).

FIG. 352. — GIOVANNI GOUJON: DIANA PROVENIENTE DA ANET. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

mente alla scuola classica di Francia di aver ignorato la sincerità assoluta ed ingenua dei gotici, e d'aver offerto un trastullo superiore agli spiriti colti senza afferrare tutta l'anima nostra. Si può rispondere senza sottigliezze che scultori e pittori francesi sono più sinceri nel rappresentare Venere od Apollo che nel ritrarre Gesù o la Madonna, perchè essi nel primo

FIG. 354. — GERMANO PILON: RENATO DI BIRAGUE. — (*Fot. Hachette*).

nesimo era una religione ancora troppo viva e troppo gelosa da prestarsi ai capricci degli artisti; il paganesimo invece appartiene ad essi; per rianimare gli dei pagani basta il genio plastico.

Abbandonando le tradizioni religiose e medievali, l'arte francese, certo, ha lasciato inaridire molte radici profonde. Fu rimproverato acre-

FIG. 353. — TOMBA DI FILIPPO DI CHABOT. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

caso si preoccupano soltanto di fare della plastica pura, e la mancanza d'ingenuità non urta più quando siamo persuasi che l'arte non è altro che un giuoco. Dalla fine del trecento in poi, la borghesia francese conosce tanto bene la storia e la reli-

FIG. 355. — GERMANO PILON: LE TRE VIRTÙ.

FIG. 356. — CREDENZA ENRICO II.

*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 357. — CREDENZA ATTRIBUITA A UGO SAMBIN. *Museo di Bourges.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 358. — BERNARDO PALISSY: MAIOLICA SMALTATA. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 359. — COFANO IN LEGNO DI NOCE.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

gione dell'antichità, da rendersi più familiari le origini pagane, che non gli elementi cristiani della sua civiltà, mentre si va formando l'arte pseudo-antica, l'umanesimo istruisce un pubblico per comprenderne le intenzioni. È senza dubbio una cultura artificiale, perchè distingue l'arte popolare dall'arte dotta e spezza innumerevoli legami che nel medio evo avevano unito il popolo cristiano alla sua arte religiosa; tuttavia questo classicismo in Francia non ebbe mai tale carattere aristocratico da rimanere isolato. I più sinceri poeti francesi dell'arte antica, il Poussin, Claudio di di Lorena, il David, il Prudhon, l'Ingres non furono mai umanisti molto coscienti; l'erudizione non entra per nulla nel fascino pagano dei loro capolavori; ma una predilezione istintiva, profonda, rivela talvolta quasi un'intima

FIG. 360. — BERNARDO PALISSY: PIATTO.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 361. — GIOVANNI I PÉNICAUD: DITTICO SMALTATO.
*Museo di Cluny.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 362. — ARAZZO DELLA LEGGENDA DI S. QUINTINO. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

parentela tra il genio francese ed il modo antico di pensare e di sentire.

BIBLIOGRAFIA. — L. DE LABORDE, *La Renaissance à la cour de France*, 2 vol., Paris, 1850-1855; *Compte des Bâtiments du Roi de 1528 à 1571*, 2 vol., Paris, 1877-1880. — E. MÜNTZ, *La Renaissance in Italie et en France à l'époque de Charles VIII*, Paris, 1885. — MRS. MARK PATTISON, *The Renaissance of Art in France*, Londres, 1879. — W. LÜBKE, *Geschichte der Renaissance in Frankreich* (*Architektur*), Stuttgart, 1883. — H. VON GEIMÜLLER, *Die Baukunst der Renaissance in Frankreich*, Stuttgart. 1901. — L. PALUSTRE, *La Renaissance en France*, 3 vol., Paris, 1879-1889. — A. BERTY, *La Renaissance monumentale en France*, Paris, 1864, 2 vol. — P. VITRY, *Tours et la Touraine* (*Les Villes d'art*), Paris, Sd. — F. BOURNON, *Blois et Chambord* (*Les Villes d'art*), Paris, Sd. — PFNOR, *Monographie du Château d'Anet*, Paris. — CHAMPOLLION-FIGEAC et PFNOR, *Monographie du Palais de Fontainebleau*, Paris, 1863, 2 vol. — PHILIBERT DE LORME, *Nouvelles Inventions pour bien bastir*, Paris, 1561; *L'Architecture*,

FIG. 363. — SIMONE DI CHALONS: ADORAZIONE DEI PASTORI. *Museo d'Avignone.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 364. — DIANA E LE NINFE. — *Museo di Rouen.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 365. — GIOVANNI CLOUET: FRANCESCO I.

FIG. 366. — FRANCESCO CLOUET: ELISABETTA D'AUSTRIA.

*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

t. I., Paris, 1567 (t. II non pubbl.). — M. VACHON, *Philibert de l'Orme*, Paris, 1887. — H. LEMONNIER, *Philibert de l'Orme* (*R. A. A. M.*, 1898, 1). — H. CLOUZOT, *Philibert de l'Orme*, Paris, 1910. — J. A. DU CERCEAU, *Les plus excellents bastiments de France*, 2 vol., 1576-1579. — R. DE GEYMÜLLER, *Les Du Cerceau*, Paris, 1887. — L. VITET, *Le Louvre*, Paris, 1853. — A. BERTY, *Topographie historique du Vieux Paris* (région du Louvre), 2 vol., Paris, 1866-1868. — L. BATIFFOL, *Le Louvre et les plans de Lescot* (*G. B. A.*, 1910, 1). — G. CHARVET *Les edifices de Brou* (*G. S. B. A. D.*, 1897). — J. GAUTHIER, *L'Architecture civile en Franche-Comté au XVI siècle* (*R. S. B. A. D.*,

FIG. 367. — CARLO IX. MEDAGLIONE IN CERA.

FIG. 368. — CATERINA DE' MEDICI. MEDAGLIONE IN CERA.

*Museo di Cluny.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 369. — BALLO ALLA CORTE DI ENRICO III.
*Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

1899). — ABBÉ BOUILLET, *Saint-Etienne-du-Mont*, Paris, 1897. — V. CALLIAT et LEROUX DE LINCY, *Eglise Saint-Eustache*, Paris, 1850. — L. COURAJOD, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des Monuments français*, t. II et III, Paris, 1886-1887. — R. KOECHLIN et MARQUET DE VASSELOT, *La Sculpture à Troyes et dans la Champagne méridionale au XVI siècle*, Paris, 1901. — PAUL DENIS, *Ligier-Richier*, Nancy, 1906. — A. CASTAN, L' « *Architecteur* » *Hugues Sambin*.... (*R. S. B. A. D.*, 1890). — E. THIOLLIER, *Sculptures foréziennes de la Renaissance* (*G. B. A.*, 1901, I ).— P. VITRY, *Michel Colombe et la Sculpture française de son temps*, Paris, 1901. — RÉVEIL *Œuvre de Jean Goujon*, gravé par Réveil, Paris, 1868. — R. LISTER, *Jean Goujon, his life and work*, London, 1903. — H. JOUIN, *Jean Goujon*, Paris, 1906. — P. VITRY, *Jean Goujon*, Paris, Sd. — L. PALUSTRE, *Germain Pilon* (*G. B. A.*, 1894, I). — A. DE

FIG. 370. — GIOVANNI COUSIN : IL GIUDIZIO UNIVERSALE.

FIG. 371. — FRANCESCO CLOUET : CARLO IX.

*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

BOISLISLE, *La Sépulture des Valois à Saint-Denis* (*Mém. de la Société de l'Histoire de Paris*, t. III, 1876). — VITRY et BRIÈRE, *L'Eglise Abbatiale de Saint-Denis et ses tombeaux*, Paris, 1908. — J. GAUTHIER, *Conrad Meyt et les sculpteurs de Brou* (*R. S. B. A. D.*, 1898). — DE CHAMPEAUX, *Histoire de la Peinture décorative*, Paris, 1890. — L. DIMIER, *Le Primatice*, Paris, 1902. — E. MÜNTZ, *L'Ecole de Fontainebleau et le Primatice* (*G. B. A.*, 1902, II). — H. BOUCHOT, *Les Portraits aux crayoons de XVI et XVII siècle conservés à la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1884 ; *Le Portrait en France au XVI siècle* (*G. B. A.*, 1887, II) ; *Les Clouet et Corneille de Lyon*, Paris, 1892. — A. GERMAIN, *Les Clouet*, Paris, Sd. — F. WICKHOFF, *Die-Bilder weiblicher Halbfiguren* (*Annuari* dei Musei di Vienna, 1901.) — L. BOURDERY et E. LACHENAUD, *Léonard Limosin*, Paris, 1897. — E. DUPUY, *Bernard Palissy*, Poitiers, 1902. — EDM. BONNAFFÉ, *Les Faïences de Saint-Porchaire* (*G. B. A.*, 1895, I).

FIG. 372. — PALAZZO DEL LUSSEMBURGO.
(*Fot. Hachette*).

Capitolo II.

## LA FORMAZIONE DELL'ARTE CLASSICA

LA REGALITÀ A PARIGI. — L'ARCHITETTURA NUOVA DELLA CITTÀ; CASE DI CITTÀ E CASE DI CAMPAGNA. — L'ARCHITETTURA RELIGIOSA; STILE DEI GESUITI. — LA SCULTURA; DECORAZIONE DELLE FACCIATE; SCULTURA FUNERARIA; STATUE REALI. — LA PITTURA ENTRA NEI COSTUMI FRANCESI. — L'IMMIGRAZIONE DEI PITTORI FIAMMINGHI IN PROVENZA ED A PARIGI. — L'ACCADEMIA REALE DI PITTURA E DI SCULTURA. — L'INFLUENZA ITALIANA. — SIMONE VOUET; LESUEUR. — LA VITA CONTEMPORANEA, CALLOT, I LE NAIN. — SEBASTIANO BOURDON. — LO STILE CLASSICO; POUSSIN, L'ANTICO. IL CRISTIANESIMO; COMPOSIZIONE ED ESECUZIONE; INFLUENZA DEL POUSSIN SUL GUSTO DEL SUO TEMPO. — CLAUDIO GELLÉE IL LORENESE.

Dai tempi di Francesco I, l'arte francese era troppo attaccata alla monarchia per non soffrire delle distrette di questa, e rimase oziosa durante gli anni di lotte religiose, d'amministrazione cattiva o di guerre straniere. Le grandi imprese furono abbandonate ed i pittori di Fontainebleau vegetavano inoperosi intorno al castello. Tornata la pace, riprese l'attività artistica. Enrico IV, appena insediato in quella Parigi dove durò tanta fatica ad entrare, non l'abbandonò mai più. Da nomade ch'era stata nel cinquecento, la monarchia, divenne sedentaria e parigina. Essa si stabilì al Louvre, nelle Tuileries, e proseguì la costruzione della grande galleria che doveva riunire i due palazzi. Malgrado la brevità del regno e le cure molteplici

FIG. 373. — LA PICCOLA GALLERIA DEL LOUVRE (GALLERIA DI APOLLO). DA UN'INCISIONE DI ISRAELE SILVESTRE. *Biblioteca Nazionale delle Stampe.* (*Fot. Hachette*).

del re, la capitale guadagnò molto diventando il soggiorno della monarchia. Con Enrico IV v'entrarono i muratori, seguiti ben presto da pittori e scultori. Allora rapidamente una Parigi moderna si sostituisce alla città medievale; incomincia a formarsi la sua fisonomia attuale. Lo stile classico che si espande nei palazzi, nelle chiese, nelle case private non ha cessato da allora di dominare l'architettura francese. E nella città rinnovellata, in breve non sussisterà più che qualche raro monumento gotico, salvaguardato dal carattere religioso; non si costruiscono più le case a tetto sporgente, con muri leggeri sostenuti da travi incrociate.

Nelle incisioni del seicento troviamo già la via moderna, meno accidentata, e le alte facciate quadrate, colle finestre regolari. Bentosto i palazzi borghesi s'adornano di pilastri, di capitelli e di cornicioni. Ma dapprima ci si accontentò del contrasto tra i mattoni rossi, la pietra bianca, l'ardesia azzurra, e della fine gaiezza di questa decorazione pittoresca e senza fasto, consona ad una società che ha bisogno di rifare le sue finanze e che lieta della ritrovata tranquillità rimette a più tardi le pretese artistiche. Questo stile non è olandese e « ugonotto » come lo si dice talvolta; la sua graziosità piaceva già ai tempi quando Luigi XI abitava il suo « Plessis » a Tours. Ma nel seicento si leggeva troppo Vitruvio ed il Serlio perchè le costruzioni francesi potessero rimanere a lungo senza gli ordini antichi. Il mattone parve provinciale; possiamo giudicare dell'effetto che si amava in esso dai resti della piaz-

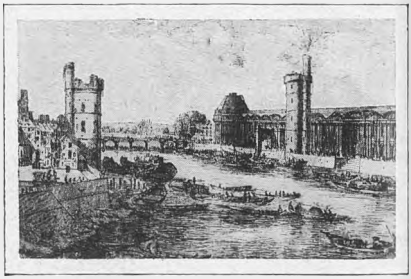


FIG. 374. — LA GRANDE GALLERIA DEL LOUVRE. DA UN'INCISIONE DI ISRAELE SILVESTRE. *Biblioteca Nazionale delle Stampe.* (*Fot. Hachette*).

za Delfina (fig. 375), della piazza Reale (fig. 376) e dal padiglione centrale del castello di Versailles (fig. 478). Nel cuore dell'edificio maestoso di Luigi XIV sussiste ancora la casa di campagna di suo padre.

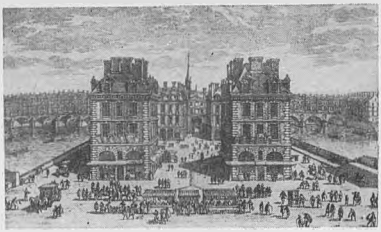


FIG. 375. — LA PIAZZA DELFINA VEDUTA DAL PONTE NUOVO. DA UN'INCISIONE DI PÉRELLE. *Biblioteca Nazionale delle Stampe.* (*Fot. Hachette*).

Ma la trasformazione della città non si esaurisce nello stile delle facciate. Per la sua « grande città » il buon re Enrico concepì certamente una pianta nuova. Come tutte le città del medio evo, Parigi soffocava entro le sue mura; una sola via grande l'attraversava: la Senna; la città non respirava che sulle rive del suo fiume. Gli edifici gotici, fittissimi, s'espandono in alto; intorno alle chiese ed ai palazzi, non si lascia spazio libero per farli valere. L'arte classica invece, colle sue facciate regolari, ha bisogno di stare al largo perchè l'occhio abbracci l'unità dei suoi complessi. L'architettura è completata dal contorno delle vie e delle piazze; la piazza Delfina, la piazza Reale sono costruite con un unico progetto. Alcuni monumenti, come il collegio delle Quattro Nazioni (fig. 388), apriranno larghe ali per offrire allo sguardo del re uno scenario da teatro. Al principio del suo discorso sul metodo, Descartes parla della città perfetta, geometrica, regolare come una pianta d'architetto. Nel Poitou, in piena compagna, Richelieu realizzò questa città; come a tutte le opere di puro ragionamento, non le manca che la vita.

FIG. 376. — PIAZZA DEI VOSGI (ANTICA PIAZZA REALE) A PARIGI. (*Fot. Hachette*).

A Parigi gli architetti non possono affermarsi liberamente; il Louvre cerca faticosamente di estendere le sue lunghe facciate in mezzo ad un quartiere ingombro. Mentre esso resta incu-

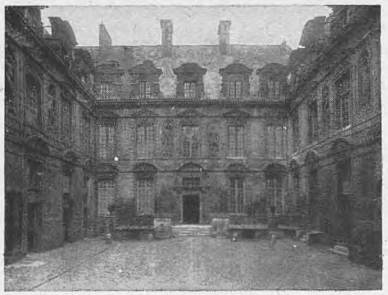


FIG. 377. — CORTILE DEL PALAZZO SULLY A PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

neato tra le case private, Maria de' Medici fa costruire il suo palazzo del Lussemburgo, fuori di città, in un quartiere di giardini e di conventi; la regina fiorentina pensava al suo palazzo Pitti; ma la fierezza, l'ostentazione di forza della costruzione toscana non poteva piacere in Francia. Salomone di Brosse costrusse un palazzo disposto alla francese, tra corte e giardino; le facciate sormontate da alti tetti sono rallegrate dal semplice disegno delle finestre e dalla bellezza della muratura; senza avere la ricchezza ornamentale del nuovo Louvre, la bellezza dell'insieme è molto elegante e molto fine (fig. 372).

Come la corte fanno casa nuova anche la nobiltà e la borghesia. Per essere vicino alla reggente, Richelieu aveva abitato il piccolo Lussemburgo; per essere vicino al re fece costruire il Palazzo Reale. Il quartiere del Marais e l'isola San Luigi si coprirono di palazzi. Nell'interno, logge, decorazioni di stucchi e di pitture: sulle facciate la regolarità un po' fredda degli ordini antichi. L'architettura borghese, a sua volta, adotta anch'essa questa decorazione, riservata fino allora alla maestà reale. I palazzi del Marais che hanno resistito conservano una specie di mesta dignità, oggi che nei loro cortili non entrano più carrozze, ma carretti, e sulle facciate, disegnate secondo le regole di Vitruvio, i manifesti commerciali invadono i cornicioni corrosi e le pietre che si sfaldano (fig. 377, 378).

FIG. 378. — PALAZZO CARDINAL (BIBLIOTECA NAZIONALE) A PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

I ricchi borghesi d'al-

lora avevano anche le « case di campagna », dove potevano trattare con maggior larghezza i loro ospiti. Queste case non hanno conservato traccia della costruzione feudale, visibile ancora nel castello cinquecentesco. Sono edifizi a pianta quadrata, regolari; la facciata, benchè ornata di pilastri e di frontoni, deve la sua amabile eleganza al disegno delle finestre ed ai bellissimi tetti. Costruzioni laterali si avanzano per inquadrare una corte d'ingresso; l'edifizio sembra venir incontro al visitatore per condurlo sulla soglia della dimora ospitale. Che differenza dai palazzi italiani, chiusi e diffidenti. Dal lato posteriore, il giardino ha l'aria d'una decorazione di festa permanente; fiori o piccoli arbusti tosati gettano sul terreno un ricamo pesante; zampilli d'acqua filano su vasche basse, e viali si dipartono a stella ed alberi si allineano da ogni lato per rallegrar l'occhio senza chiudergli l'orizzonte. Le incisioni del Pérelle e d'Israele Silvestre ci narrano la vita che si svolgeva entro quei castelli: vediamo carrozze e cavalieri accorrere e passare il cancello d'ingresso; poi nei giardini, intorno alle vasche ed alle aiuole, gentiluomini e dame scambiare saluti e discorsi cerimoniosi. Per ricevere gli amici, il de Maisons costrusse in riva alla Senna il castello che porta il suo nome, ed il Fouquet elevò il castello di Vaux; e per aggiungere splendore ai suoi ricevimenti il re di Francia creerà Versailles (fig. 381-385).

FIG. 379. — FONTANA DEL GIARDINO DEL LUSSEMBURGO A PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

FIG. 380. — PALAZZO MUNICIPALE DI LIONE. (*Fot. Hachette*).

La prima metà del

FIG. 381. — CASTELLO DI CANY.
(*Fot. Hachette*).

pittura; ma senza portarvi altro che un fervore ringiovanito; il cattolicismo accettava le trasformazioni dell'arte dopo il contatto coll'Italia e coll'antichità: tutt'al più s'accontentava di frenare dolcemente l'esuberanza pagana, che, impadronitasi delle arti plastiche, poteva urtare un cristianesimo meditato. I gesuiti che, nei loro collegi, riconciliavano la teologia cristiana col pensiero antico, insegnarono le combinazioni eleganti;

FIG. 383. — CASTELLO DI MAISONS-LAFFITTE.
(*Fot. L'Architecte*).

seicento è occupata da uno straordinario risveglio di cattolicismo. Ordini religiosi nuovi o rinnovati riconquistarono al cattolicismo un po' del terreno perduto dopo la riforma. Questi sentimenti cristiani trovarono la loro espressione nell'architettura, nella scultura e nella

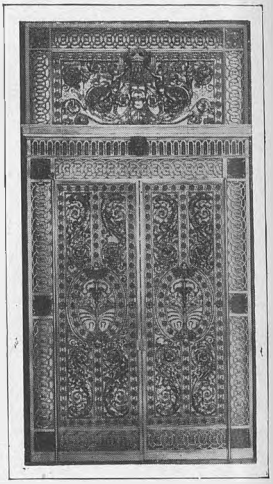


FIG. 382. — CANCELLATA DELLA GALLERIA DI APOLLO, AL MUSEO DEL LOUVRE, PROVENIENTE DAL CASTELLO DI MAISONS-LAFFITTE.
(*Fot. L'Architecte*).

dove hanno essi la direzione, nell'insegnamento come nell'arte, trovano per il loro cattolicismo un linguaggio classico.

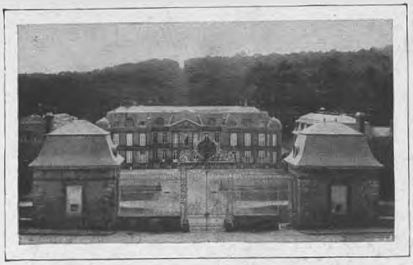


FIG. 384. — CASTELLO DI DAMPIERRE. (*Fot. Hachette*).

Essi fissarono le forme architettoniche che dovevano sostituire lo stile gotico, definitivamente abbandonato. Il Padre Martelange disegnò per i conventi e le parrocchie urbane riduzioni di S. Pietro di Roma e della chiesa del Gesù, e questo stile romano si diffonde grazie agli ordini religiosi, come l'autorità ringiovanita del papato. Del principio gotico di guidare le forze sui costoloni, sui pilastri e sugli archi rampanti, non resta più nulla; di nuovo l'edificio si fa compatto per essere solido e l'arte consiste ora nel dare a quella massa un profilo elegante e nel coprire la muratura con facciate decorative. Quest'architettura, detta dei gesuiti, sembra ricondurre lo stile romanico, perchè ambedue si riattaccano all'antichità, questa per figliazione, quella per imitazione; sono parenti tra di loro così come le parole dotte create dagli umanisti e le corrispondenti espressioni popolari. Ma i romanici costruivano con semplicità, mentre l'architettura nuova suppone un taglio di pietra molto sapiente ; è opera di disegnatori che hanno eseguito sulla carta spolveri corretti, secondo i trattati antichi e le proporzioni dei monumenti romani. Tali divergenze però non sono punto inconciliabili; a Notre-Dame-des-Doms gli avignonesi poterono gettare una maschera classica su un vecchio corpo romanico.

Nell'interno, l'occhio abituato agli slanci del gotico, trova schiaccianti le volte reali che gravano sui muri di sostegno; le finestre aperte le rendono ancora più tese, perchè ne mostrano lo spessore; i pilastri, i capitelli, le cornici metton dappertutto

FIG. 385. — CASTELLO DI VAUX-LE-VICOMTE. (*Fot. Hachette*).

FIG. 386. — FACCIATA DELLA CHIESA DI S. GERVASO A PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

l'elegante purezza del loro disegno, ma non possono alleggerire le masse quadre e le forme piene. Gli italiani amplificarono questo stile colla pompa ornamentale; in Francia la decorazione restò più sobria; gli architetti di S. Paolo e S. Luigi, della Sorbona, della Val-de-Grâce, di S. Luigi degl'Invalidi, di S. Sulpizio, cercarono di soddisfare la religione del loro tempo (fig. 386-389) per mezzo di proporzioni felici.

All'esterno incontriamo la stessa trasformazione; occorre ancora sorreggere la vôlta; ma gli archi rampanti, invece di ripiegarsi francamente, s'incurvano come per nascondersi e perdono così della loro forza di sostegno. La facciata diventa un problema d'architettura, in cui si tratta di disporre sempre gli stessi elementi, due o tre ordini antichi portanti un frontone triangolare; l'angolo formato dalla parte centrale superiore e dalle navate laterali accoglie una voluta che serve in qualche modo di transizione. Questo tipo di facciata non nacque d'un colpo solo; i primi architetti che lo dovettero addossare alle ultime chiese gotiche mostrano ancora fantasia ed indecisione. A S. Stefano del Monte (fig. 311), l'architettura è tuttora lontana dalla semplicità un po' fredda dello stile classico: la pietra è tutta fiorita di ornamenti decorativi, come un mobile del Rinascimento, e la tribuna di Pietro Biard appartiene ad un'epoca nella quale gli architetti amavano cincischiare graziosi particolari. Ma già San Gervaso mostra una correttezza fredda e nuda; Salomone di Brosse adatta non senza elegan-

FIG. 387. — CHIESA DELLA SORBONA. — (*Fot. Hachette*).

za le sue colonne e le sue cimate alle cornici sporgenti; decorazione ingegnosa, ma d'altronde troppo stretta per la navata dell'edifizio, che sopravanza dai lati (fig. 386).

In quest'architettura, la parte più fantastica è riservata alla cupola; parte difficoltosa nella quale i costruttori, da S. Maria del Fiore di Firenze e da S. Pietro di Roma in qua, ambiscono di dar prova del loro ingegno. Ne troviamo nelle principali chiese del seicento: Val-de-Grâce, alla Sorbona, agli Invalidi, alla cappella del Collegio delle Quattro Nazioni; dominano la città e, come le torri e le guglie gotiche, segnalano da lontano la casa di Dio. Ma prendendo dall'Italia la cupola, i francesi ne mutano alquanto l'aspetto; conservano il gusto dell'armatura alta e rendono così più snello il profilo esterno di questa volta sferica. Ornate di sculture e di metalli, queste cupoline, senza pesare sul punto d'appoggio, si slanciano arditamente verso il cielo.

FIG. 388. — CAPPELLA DEL COLLEGIO DELLE QUATTRO NAZIONI (PALAZZO DELL'ISTITUTO), A PARIGI. (*Fot. Hachette*).

FIG. 389. — CHIESA DI VAL-DE-GRACE. — (*Fot. Hachette*).

Si rimproverò troppo a questa architettura di mancare di sincerità e di potenza espressiva. Essa è cristiana quanto quella del duecento, solo il cristianesimo non è più il completo cristianesimo che abbracciava tutto il pensiero e la vita dell'uomo. I francesi del seicento domandano alla loro religione un sistema d'idee chiare; le loro chiese devono essere sale di conferenze di proporzioni maestose, ma ragionevoli. Quelle volte un po' basse udirono oratori eloquenti; un pubblico colto vi si radunava in giorni stabiliti per ascoltare sermoni di morale ben torniti e

FIG. 390. — BUSTO DI ENRICO IV. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

per confermare la sua fede rendendola più intelligente che si potesse.

L'attività degli architetti servì agli scultori ed ai pittori. Per le chiese nuove, come per i palazzi ed i loro giardini, occorrono statue. Il re ne dà l'esempio: Enrico IV fa continuare al Louvre i lavori interrotti dopo Enrico II; i finanzieri a lor volta vogliono possedere una loggia profusamente decorata, riduzione di quella di Fontainebleau o della piccola galleria del Louvre, terminata allora. Nel soffitto, ninfe ed atlanti s'intrecciano agli arabeschi e sostengono le cornici dei dipinti; la stessa mitologia ritorna negli stucchi dorati e nei quadri. I giardini s'incominciano a popolare di statue, come vuole la moda italiana. Finalmente, sulle facciate più nobili, le statue vengono ad arricchire la decorazione architettonica. Al Louvre Giacomo Sarrazin volle sorretto da eleganti cariatidi il frontone superiore del padiglione costruito dal Lemercier. Ma questa scultura classica raggiungerà il suo sviluppo brillante solo a Versailles.

Il Rinascimento non aveva interrotta la tradizione medievale dei monumenti funerari. Gli uomini più importanti del secolo XVII hanno i loro sepolcri nelle chiese. Ma le piccole cappelle non possono contenere grandi monumenti, e le tombe si riducevano di solito ad una facciata decorativa di marmo bianco e nero addossata alla parete. Rari monumenti principeschi dinotano una certa pompa, con virtù dolenti e gemietti in pianto; così la tomba di Enrico di Condé del Sarrazin a Chantilly (fig. 402) e quella del Montmorency, a Moulins, di Francesco Anguier (fig. 339). Le altre sono modeste ma sempre piene d'ispirazione. Se non possiedono la grazia raffinata della statuaria fiorentina o degli scultori francesi del cinquecento, gli atteggiamenti e le facce esprimono

FIG. 391. — GUGLIELMO DUPRÉ: ENRICO IV E MARIA DE' MEDICI. — (*Fot. Hachette*).

però sentimenti profondi, con una sincerità che sostituisce l'eloquenza. Vi è maggior convinzione che eleganza in quei ritratti composti e in quelle mani giunte. Lo scultore non sa sempre alleggerire il costume Luigi XIII, tanto spigliato, quando è di lana o di seta, ma pesante e massiccio quando è in pietra o in bronzo; pochi si rammentano, come già Germano Pilon, di gettare sulle spalle delle loro figure un gran mantello, così da semplificare il vestiario troppo complicato od ammorbidire un semicercine troppo rigido. Immagini franche e senza virtuosità d'una borghesia seria e di fede robusta.

FIG. 392. — GIOVANNI WARIN : GASSENDI. — (*Fot. Hachette*).

FIG. 393. — GIOVANNI WARIN : RICHELIEU. — (*Fot. Hachette*).

Tutti i ritratti non furono per le tombe ; una moda venuta dall'Italia continuò a propagarsi ; la moda dei busti. Naturalmente sono i grandi personaggi, il re e i suoi ministri, che compaiono in queste opere di marmo o di metallo. Il Dupré ed il Warin, che incisero medaglie con esattezza elegante, impiegarono una minuziosità acuta nel cesellare busti di bronzo (fig. 391-394). Ma non bastavano i ritratti così ridotti. Dopo Enrico IV i re di Francia ebbero tutti la loro statua. Attraversando il Ponte Nuovo, costruito sotto il regno d'Enrico IV, si passa davanti a una statua di bronzo di questo re che monta un cavallo fuso in Italia. Agli angoli del piedistallo, il Francheville mise a sedere certo corpi lunghi, contorti e tormentati secondo la tradizione michelangiolesca. Al Palazzo Comunale, terminato dal re, c'era sul timpano della porta centrale un Enrico IV

FIG. 394. — GIOVANNI WARIN : BUSTO DI RICHELIEU. BIBLIOTECA MAZARINA, PARIGI. (*Fot. Hachette*).

FIG. 395. — BARTOLOMEO PRIEUR: MARIA DI BARBANÇON-CANY. *Museo di Versailles.* (*Fot. Mieusement*).

a cavallo, bassorilievo scolpito in bronzo da Pietro Biard. Il figlio di questo scultore eseguì un Luigi XIII per la piazza Reale: anche qui il re di Francia monta un cavallo italiano; Luigi XIV della piazza Vendôme potrà finalmente averne uno d'origine francese. All'entrata del ponte del Cambio sorge un monumento di Simone Guillain, con tre figure di bronzo: Luigi XIII vestito da soldato, Anna d'Austria in costume di corte, volti ambedue verso il piccolo Delfino. In ognuna di queste statue si ritrova una sincerità robusta e un po' pesante, abituale allora quando l'arte non si lasciava punto guidare e perdere dal brillante idealismo fiorentino (fig. 398).

Era cosa nuova per allora quella glorificazione dei re francesi per mezzo della statuaria, secondo il rito romano e poi italiano. Enrico IV, Luigi XIII, Luigi XIV, Luigi XV non hanno, come i loro antenati, tombe monumentali a San Dionigi. Non ci lasciarono la loro effigie giacente su una lastra, come i re medievali, nè come i Valois del Rinascimento, un'immagine viva, ma inginocchiata davanti a Dio; le statue reali ora glorificano solo la regalità, e s'arrestano sulle piazze pubbliche, come idoli o simboli d'un culto nuovo. La monarchia trova un vantaggio nell'imitare così l'antico Marco Aurelio, che dall'alto del Campidoglio stende ancora su Roma il gesto dominatore.

FIG. 396. — PIETRO FRANCHEVILLE: ORFEO. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

Sopratutto la pittura però ci avverte che entriamo in un'èra nuova. Nel medio evo, i veri pittori furono vetrai o miniatori. Ora, queste forme dell'arte del colore sono morte insieme coll'arte gotica. Dopo il Rinascimento, tanto la monarchia quanto la chiesa e la borghesia s'innamo-

FIG. 397. — BARTOLOMEO PRIEUR: L'ABBONDANZA. MONUMENTO DI MONTMORENCY. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

rano della pittura e le chiedono ornati per i loro palazzi e le loro chiese e quadri per i loro gabinetti; in quest'arte, più docile e più ricca nell'espressione dei sentimenti, troveremo quindinnanzi la delicatezza del pensiero francese. La nuova architettura religiosa impiega largamente la pittura. Per le chiese e per i conventi costruiti di nuovo occorrono innumerevoli quadri di santi; in qualche città, come Parigi, Avignone, Aix, la borghesia amava mescolare la pittura alle sue dimostrazioni di pietà. Ogni anno, nel mese di maggio, la confraternità degli orefici a Parigi, regalava a Nostra Signora un grande quadro. Questi *maggi*, noti alla cittadinanza intera, consacravano talvolta una fama nascente, e per tali gentili costumanze medievali le città della Fiandra e dell'Italia acquistavano coscienza della loro anima collettiva, nell'ammirazione d'uno stesso lavoro. Da molto tempo in Francia mancavano queste comunioni di sentimento, che esaltano le energie artistiche; ora il pubblico parigino, sempre più raffinato, assicurerà la vitalità continua dell'arte francese.

Agli inizi di questa pittura ci si presenta un'immigrazione costante di settentrionali. I fiamminghi, lasciando sempre traboccare la loro pletora d'artieri e d'artisti, propagarono la loro industria nella maggior parte delle province francesi; partivano per studiare l'Italia o semplicemente a ricercare lavoro. Olandesi, fiamminghi, picardi, lorenesi, gente della Champagne, andavano di città in città, dipingendo ritratti o quadri di chiesa. Talvolta, un lavoro lungo li fermava; allora si stabilivano lì, dimentichi del paese natale e dell'Italia sognata. Fondarono così le colonie in molte grandi città di

FIG. 398. — SIMONE GUILLAIN: LUIGI XIII, ANNA D'AUSTRIA E IL DELFINO. — ANTICO MONUMENTO DEL PONTE DEL CAMBIO. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

Francia, infrancesando anche i loro nomi tedeschi, tanto che a bella prima non se n'intravede l'origine.

Uno di questi artisti erranti, passando per la Normandia, risvegliò la vocazione del Poussin. A Bordeaux, artisti fiamminghi ritrattavano gli scabini, mentre gli olandesi prosciugavano le paludi della Saintonge. Quando Sebastiano Bourdon venne a Montpellier, trovò il posto occupato già da molto tempo dagli olandesi. A Tolosa i fiamminghi e i loro allievi dipinsero con rigida serietà i notabili del luogo, vestiti di nero, genuflessi ai piedi di un crocifisso, colle insegne della loro magistratura. Ma le tracce più forti le lasciarono alle tappe principali della via per l'Italia, a Parigi, a Lione, in Provenza. A Lione si stabilì la dinastia degli Stella, nella quale uomini e donne dipingevano ed incidevano. Le chiese provenzali contengono numerose pitture che ricordano la penetrazione continua dell'arte fiamminga, dalla maniera dei Van Eyck a quella del Rubens, e tutti gli stili intermedî. Ad Aix molti quadri del Finsonius di Bruges mostrano il forte colorito fiammingo alle prese colle ombre nere del Caravaggio e coll'atmosfera ardente e fumosa del Tintoretto. Intorno a lui altri pittori, come Giovanni Daret (di Brusselle), diluivano effetti fiamminghi in composizioni bolognesi. Soltanto il Rubens saprà sollevare con soffio possente questo realismo pesante. Avignone continua a essere un centro

FIG. 399. — FRANCESCO ANGUIER: TOMBA DEL DUCA DI MONTMORENCY. — CAPPELLA DEL LICEO A MOULINS — (*Fot. Neurdein*).

FIG. 400. — FRANCESCO ANGUIER: MONUMENTO DELLA FAMIGLIA DI LONGUEVILLE. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

d'arte e una città amica dei pittori, con un pubblico che li sa trattenere, farli lavorare e comprendere. Le sue chiese possiedono ancora quadri in quantità ordinati da pii donatori. Sono grandi composizioni, in cui spesso figure dalle forme rotonde, care a Guido Reni, si muovono entro le ombre opache del Caravaggio. Qualcuna conserva una certa solidità naturalista che l'eleganza volgare della moda non riuscì a snervare.

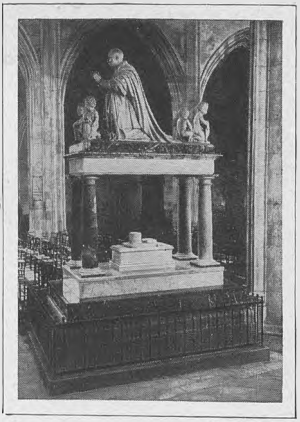


FIG. 401. — MICHELE BOURDIN: TOMBA DI LUIGI XI A NOTRE-DAME-DE-CLÉRY. (*Fot. Limousin*).

Tra questi artisti, Niccolò Mignard, detto il Romano, si rese celebre fino a Parigi dipingendo quadri sacri d'una compostezza ragionata; la correttezza un po' fredda della sua arte diviene più spigliata nei ritratti. La nobiltà del contado avignonese e della Provenza non difettava di pittori per empire le sue gallerie di ritratti di famiglia, perchè il paese non cessava d'essere tappa degli artisti di passaggio che si recavano a Roma o ne tornavano. Non bastava per costituire una scuola propria; ma ce n'era a sufficienza perchè la provincia fosse feconda di pittori.

Malgrado molti restauri e disparizioni, le impronte fiamminghe sono numerose ancora nelle chiese parigine del seicento. Sono tavolette, dipinti facili, screziature divertenti eseguite con colori grassi, o pale d'altare nelle quali il pittore tenta di parlare un linguaggio rubensiano. Il Louvre, i palazzi privati posseggono pure decorazioni fiamminghe di paesaggio o mitologiche. Enrico IV trattenne il Pourbus di passaggio a Parigi e il Pourbus ri-

FIG. 402. — GIACOMO SARRAZIN: TOMBA DI ENRICO CONDÉ, PROVENIENTE DALLA CHIESA DI S. PAOLO. CASTELLO DI CHANTILLY. — (*Fot. Hachette*).

FIG. 403. — FILIPPO DI CHAMPAIGNE: CRISTO MORTO.
*Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

trattò sapientemente la malizia gioviale del Vert Galant e la maestà un po' pesante della regina. Nel 1620, Maria de' Medici, che cercava un pittore per la galleria del Lussemburgo, chiamò il Rubens. Non era il caso di trattenerlo; egli lasciò solamente un'opera considerevole e qualcuno de' suoi allievi, Giusto d'Egmont e Van Mol. Pittore della reggente, fu poi il brussellese Filippo di Champaigne, una delle figure espressive della società francese (1602-1674). Vivendo in mezzo ai Giansenisti, accolse tanto del loro pensiero grave e della loro austera pietà, da rifletterne anche nelle sue opere; usò la tecnica robusta appresa alla scuola del suo paese non tanto per scherzare colle belle apparenze, quanto per sollevare la pittura alla nobiltà d'una meditazione cristiana e filosofica. Nei suoi Cristi morti e nei suoi ritratti il senso profondo della realtà si combina con un'intensità di vita morale poco frequente nell'arte fiamminga. Nello Champaigne come nel Poussin c'erano troppi pensieri d'uguale natura perchè il fiammingo non posponesse spesso il suo istinto di naturalista alla meditazione d'un idealista psicologico. Egli appartiene a quei numerosi immigrati dal settentrione che importarono in Francia la loro abilità manuale e vi attinsero il modo di

FIG. 404. — FILIPPO DI CHAMPAIGNE: RITRATTO DELLA MADRE CATERINA, AGNESE ARNAULT, E DI SUOR CATERINA, SANTA SUSANNA.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

pensare francese (fig. 403, 404, 406). Oltre ai maestri in voga, lavorava anche una folla di buoni artefici della pittura, che vendevano per le fiere paesaggi, marine e copie; toccherà a questi circondare di fiori, d'uccelli, di panneggiamenti e di vasi le figure disegnate dal Le Brun sui cartoni per gli arazzi dei Gobelins.

Durante tutto il seicento i pittori francesi, paragonati ai fiamminghi e agl'italiani, possono pur disporre di qualità originali finchè vogliono, ma non avranno mai la destrezza dell'esecuzione; sembrano ragazzi che abbiano incominciato troppo tardi a studiare: non sono più nell'età in cui l'ingenuità è un pregio, e non hanno ancora la calma sicura della maturità. Alla scuola francese manca ancora quella sicurezza di tecnica o di teoria che costituisce la forza dei fiamminghi e degli italiani.

Fin dal primo terzo del secolo gli scultori e specialmente i pittori raccolti a Parigi erano tanto numerosi da far sorgere lo spirito di corpo. Non sono più isolati o legati da un lavoro momentaneo alla persona del re o di qualche altro mecenate; ora la loro industria è mantenuta da una larga clientela di borghesi e d'ecclesiastici. Ma, per vendere i loro lavori, avevano dovuto entrare nell'organismo delle antiche corporazioni di mestiere. Dapprima appartennero a quella di S. Luca; ma ciò voleva dire confondersi con semplici artigiani, la quale con-

FIG. 405. — CLAUDIO MELLAN: RITRATTO DI PEIRESC (INCISIONE). *Biblioteca Nazionale: Stampe.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 406. — FILIPPO DI CHAMPAIGNE: RITRATTO DI RICHELIEU. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 407. — LAGNEAU: RITRATTO. *Disegno al Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

fusione, impossibile anche nelle società ove la pittura ha tradizioni e radici profonde, doveva sembrare molto più intollerabile in un paese in cui l'arte, venuta per così dire ultima, si presentava coi titoli nobiliari acquistati durante il Rinascimento. Si formò dunque sotto la protezione del re un'accademia di pittura e di scultura che, istituita nel 1648, durò fino alla rivoluzione. Era fin dalla sua origine e rimase una corporazione a difesa dell'interesse dei suoi membri, un'accademia o società dotta che vorrà elaborare una dottrina, una scuola che forma allievi: di più, sotto Luigi XIV diventerà una specie d'amministrazione che detterà regolamenti al lavoro degli artisti, e in questo suo ufficio principalmente merita qualche rimprovero. Difatti la sua organizzazione permette allo stato di governare gli artisti; ma d'altronde non è esatto ch'essa colle sue dottrine sia mai andata contro il gusto nazionale. Sotto l'*ancien régime*, comprendeva tutti gli artisti degni di questo nome, poichè il numero dei membri era illimitato. I pochi dissidenti furono tali per ragioni personali, non per sistema, e l'accademia rappresenterà successivamente le forme più diverse dell'arte francese, lo stile del Le Brun come quelli del Boucher e del David.

FIG. 408. — GIACOMO CALLOT: ATTORI DELLA COMMEDIA ITALIANA. *Disegno al Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

All'epoca che in Francia nasce e si sviluppa questa pittura moderna, vi s'incrociano influssi diversissimi, tanto da essere impossibile trovare una direttiva comune alle innumerevoli velleità artistiche. Mentre dal nord affluivano artefici della pratica senza dottrina, i pittori andavano a cercare la dottrina in Italia. Non si chiamavano più in Francia i grandi maestri, però gli apprendisti francesi andavano tutti a studiare i loro segreti.

Per la Francia, come per tutta Europa, la fonte universale dell'arte era Roma ed anche coloro che non varcarono le Alpi, non sono quelli che abbiano sentito meno l'influsso italiano, poichè ispirandosi alle stampe ed alle copie subiscono meno l'influsso dell'arte italiana contemporanea e più quello del cinquecento ch'è già un influsso retrospettivo.

FIG. 409. — DANIELE DUMONSTIER: RITRATTO DEL DUCA DI LONGUEVILLE. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

L'arte bolognese, allora molto vivace, è quella che gli artisti francesi vedono esercitare in pratica più delle altre. Alcuni, muovendosi ancora entro la tradizione dell'idealismo fiorentino, cercano l'espressione morale e disegnano belle forme sui modelli dell'antichità. Altri, seguendo il Caravaggio, dipingono dal vero con accento molto brutale e con violenti contrasti d'ombra e di luce; tutti però hanno preso il vezzo d'affogare le loro composizioni in un'atmosfera tenebrosa. Quanti artisti francesi, come il La Hire a Parigi e specialmente il Valentin a Roma, accettarono quel colorito notturno! Quest'ultimo dipingeva, non senza energia, zingari e soldati che un raggio di luce va a scovare bruscamente entro le cantine (fig. 420-422).

L'Italia dunque non imponeva una maniera unica: in lei si trovano rappresentate tutte le forme d'arte. Cosicchè artisti differenti come il Poussin, il Lorenese, il Valentin ed il Callot, vi poterono passare la vita e lavorare con buon successo senza rassomigliarsi. Dopo il Fréminet ed il Dubois, continuatori della scuola di Fontainebleau, il primo

FIG. 410. — GIACOMO CALLOT: L'ASSEDIO DELLA ROCHELLE (FRAMMENTO). *Biblioteca Nazionale: Stampe.* (*Fot. Hachette*).

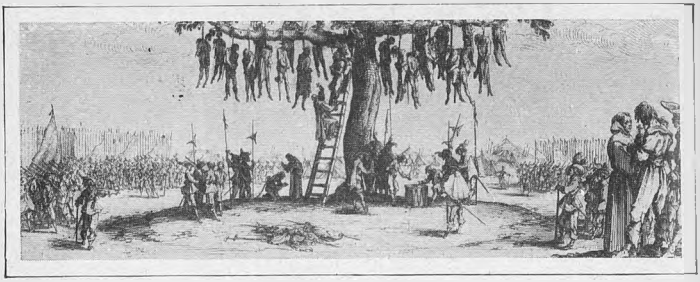


FIG. 411. — GIACOMO CALLOT: PUNIZIONE DEI PREDATORI, NEL « LE MISERIE DELLA GUERRA ».
*Biblioteca Nazionale: Stampe.* — (*Fot. Hachette*).

maestro influente fu Simone Vouet (1590-1649), che seppe impiegare accortamente i ritrovati dei grandi decoratori italiani, tanto che, a giudicare dalle incisioni del Dorigny, qualche sua composizione sembra addirittura copiata dal Veronese. Ma il suo ingegno è superficiale: quelli dei suoi dipinti che sono pervenuti fino a noi dimostrano troppo bene com'egli non sapesse ritenere il fascino cromatico del suo modello: a furia di rossori pesanti nelle ombre e di pallori scialbi nelle luci, il suo colorito non sa trovare risalti senza creare discordanze (fig. 424). E questi difetti li incontreremo spesso anche nei suoi allievi, Le

FIG. 412. — ABRAMO BOSSE: IL PALAZZO REALE.
*Biblioteca Nazionale: Stampe.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 413. — ABRAMO BOSSE: LA VISITA ALLA PUERPERA.
*Biblioteca Nazionale: Stampe.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 414. — FRATELLI LE NAIN: SCENA DI FAMIGLIA. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

Sueur, Le Brun e Mignard; l'importanza storica di questo maestro sta appunto nel fatto che i più grandi artisti della scuola classico francese si sono formati sul suo esempio. Egli rappresenta quasi il passaggio dai decoratori di Enrico II a quelli di Luigi XIV, e insieme coi suoi scolari sparse nei palazzi borghesi la mitologia monarchica di Fontainebleau.

A lui il Le Sueur (1616-1655) deve certo la sua facilità un po' trascurata. Senza esser stato in Italia, questo pittore ne è tuttavia, grazie alle incisioni, un ammiratore fervente e talvolta un copiatore di Raffaello, specialmente quando ci si mette d'impegno. Nei numerosi dipinti da lui, morto giovane, eseguiti per finanzieri e per conventi, si risente un po' dell'ingenuità e della sincerità dei primitivi; non segue la maniera bolognese delle grandi masse d'ombra; il tono generale mostra un pallido chiarore e nei panneggi si riscontra spesso l'acida crudezza cara ai pittori religiosi di tutti i tempi; il sentimento in lui non è velato dalla pratica; le sue Addolorate dalle tinte molli esprimono il dolore con uno stile di tristezza bagnata di lagrime. Talvolta compaiono certe figure che sono tutte sue: una piccola Santa d'una gentilezza fragile e clorotica, una testa bionda di seminarista sentimentale, tipi delicati che sono vere creature del suo ingegno in mezzo a tante barbe bianche ed a tanti profili antichi che allora erano di tutti i pittori. La sua *Vita di S. Brunone* è un seguito

FIG. 415. — FRATELLI LE NAIN (?): GIUOCATORI DI CARTE. *Museo d'Aix.* — (*Fot. Hachette*).

di pitture rapide e senza grande abilità; la nudità del racconto e la semplicità dello scenario s'accordano col soggetto e coll'ambiente, che è una chiesa certosina; l'austerità però è temperata dall'affettuosità (fig. 427-429, 431).

L'architettura religiosa insediatasi allora in Francia fa migliore accoglienza ai dipinti che non l'architettura gotica; nelle nuove chiese, la luce non è rotta, dispersa, screziata dai pilastri e dalle vetrate; sull'altare le due colonne che reggono il frontone possono inquadrare una grande composizione rischiarata da una luce eguale. Si collocano dipinti anche nelle chiese gotiche, dove restano sepolti nell'ombra delle cappelle, perchè il quadro e il vetro istoriato sono nemici; molte di queste opere meritano tutta la nostra stima, se non per la bell'esecuzione, almeno per il loro sentimento convinto.

FIG. 416. — LE NAIN: RITRATTO DI UN MEMBRO DELLA FAMIGLIA PÉRUSSY. *Museo di Avignone.* — (*Fot.* (*Hachette*).

FIG. 417. — LE NAIN: IL FABBRO FERRAIO. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Neurdein*).

Pittura e scultura ci hanno lasciato il ritratto degli uomini e delle cose di quest'epoca. In questa prima metà del seicento, la moda non dà alle teste l'impronta uniforme ch'ebbero dall'eleganza preziosa del Clouet o che avranno dalla voluta maestà del tipo Luigi XIV. Scultori come il Dupré ed il fiammingo Warin, disegnatori come il Lagneau e Daniele du Monstier (fig. 407, 409), incisori come Claudio Mellan (fig. 405), pittori come Sebastiano Bourdon ed i tre Le Nain, fissarono individualità energiche: cavalieri dal portamento marziale e grazioso, coi

FIG. 418. — PRESUNTO RITRATTO DI GIACOMO STELLA. *Museo di Lione.* — (*Fot. Hachette*).

baffi ritorti ed il colletto di pizzo; uomini di studio, scrittori, umanisti, dotti dall'aspetto bonario e rude con un pacifico berretto sulla capigliatura liscia, sempre pronti ad ingiuriarsi in latino; borghesi all'antica colla barba ampia alla Sully; altri colla faccia appuntita dal pizzo alla Richelieu, e scabini inginocchiati di profilo che guardano da un lato.

Gli incisori, meno legati da soggetti tradizionali, poterono copiare il mondo in cui vivevano. Abramo Bosse mostra, con certi tratti abilmente tagliati, una società parigina alquanto affettata (fig. 412, 413). Il Callot, lorenese come il Gellée, dedicatosi come lui all'Italia, è uomo di fantasia. La sua linea minuta, appuntita, rotta, graffia o incide e rende l'agitazione d'una folla brulicante, il pittoresco degli stracci e dei costumi militari, il gesticolare dei saltimbanchi italiani e dei diavoletti accaniti contro S. Antonio; arte d'esattezza e di capriccio, in cui ritroviamo il mondo d'allora e le sue grandi distrazioni, la guerra ed il teatro, ed in cui sopravvive un po' della strana immaginazione delle diavolerie medievali (fig. 408, 410, 411).

Nell'opera dei Le Nain piace ritrovare la realtà contemporanea. Venuti da Laon a Parigi, Antonio, Matteo e Luigi Le Nain, dipinsero anche quadri sacri, componendoli con luci stridenti e con figure molto realistiche, alla maniera del Caravaggio; ma a loro, come agli artisti del nord anteriori al Rubens, manca quell'immaginazione decorativa ca-

FIG. 419. — LE NAIN (?) BEVITORE A TAVOLA. *Museo d'Amiens.* — (*Fot. Hachette*).

pace di sollevare ed animare i personaggi numerosi d'un complesso macchinoso. I loro ritratti non hanno nè bellezza nè fiamma, ma questo stile tormentato dinota una probità scrupolosa e le scenette familiari spirano un sentimento al quale finora la pittura non ci ha abituati. Sono contadini che mangiano, bevono, si riposano o si divertono tristemente: la prosa pesante del pennello mette una specie di tetraggine fin nella gioia; colori foschi e slavati ritraggono troppo bene la clorosi dei visi o la terrosità dei cenci. La loro opera costituisce uno strano intermezzo nella storia della pittura; i loro paesani difatti non appartengono alla famiglia degli olandesi o dei fiamminghi; i Brueghel, il Téniers ed il Van Ostade sono abili artisti che si divertono coi loro fantocci. Nel seicento tali scene si chiamavano bambocciate e vi si riponevano intendimenti comici; noi oggi siamo grati ai Le Nain di saper destare la compassione (fig. 414-417, 419).

FIG. 420. — VALENTIN: UNA ZINGARA E SOLDATI. *Museo d'Avignone.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 421. — LA HIRE: NICOLA V E S. FRANCESCO. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

In questa formazione dello stile nazionale i pittori francesi, antichi decoratori di Fontainebleau, o ritrattisti alla moda fiamminga, o pasticciatori degli stili italiani, allievi dei Carracci o del Caravaggio, mostrano una tal quale incertezza; artisti più abili che sinceri, come la Hire o Sebastiano Bourdon, includono nell'opera loro tutti quei generi disparati, e il secondo era capace di cincischiare una bambocciata alla fiamminga come di copiare lo stile del Poussin col suo disegno a faccette ed i suoi paesaggi; gli mancano però i sussidi pittorici dei piccoli maestri

FIG. 422. — VALENTIN: CONCERTO.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

del nord, e il suo pensiero non ha mai forza sufficiente da ritrovare la composizione vigorosa del Poussin: il suo pennello, nervoso ed anche incisivo, disperde invece di raccogliere. Ciò che gli serve molto bene nei ritratti è l'abilità manuale e lo spirito d'osservazione; getta sulla tela figure molto belle, ma non rischiarate dalla grazia del colorito ed anzi avvolte in tinte fulve e fumose che ricordano le ombre del Caravaggio (fig. 423, 425, 430).

Come uscirà una scuola francese da questa fusione di settentrione e di mezzogiorno? Nell'opera del Poussin (1594-1655) lo spirito classico del paese riprende a poco a poco la coscienza di se stesso, e mentre esso si sviluppa, i pittori francesi mostrano minore indecisione; alla metà del seicento, tutti lo riconoscono loro maestro.

Il pensiero del Poussin vaga nell'antichità; deciso a metterci sotto gli occhi i personaggi della storia e della mitologia greco-romana, non poteva soggiornare che a Roma, ma non per mescolarsi al mondo alquanto chiassone degli artisti accorsi da lontano alla fiera dei quadri, ma per vivere nella contemplazione di quelle statue che ogni giorno si disseppellivano dal terreno e di quella campagna ancora pervasa dai mani del passato. Solo a Roma riusciva a sentirsi in mezzo ai ricordi, ai monumenti, alle reliquie ch'erano come la sua devozione e il suo amore; disegnava con pietà affettuosa le rovine e misurava le statue

FIG. 423. — BOURDON:
ACCAMPAMENTO DI ZINGARI.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 424. — VOUET : LA RICCHEZZA.
*Museo del Louvre.*
(*Fot. Hachette*).

per scoprire il segreto della loro bellezza; un giorno passeggiando con un forestiere « raccolse tra l'erba un po' di terra con pochi calcinacci, minuzzoli di porfido, polvere di marmo e disse: Prendete, portate questo nel vostro museo e dite: ecco l'antica Roma ». E da Roma non lo si potè mai strappare; volle vivere e morire su quel suolo dove dorme un mondo, in quell'atmosfera grave di ricordi, la cui severa poesia egli andava raccogliendo. Egli pensò per davvero a dare l'immagine della vita antica; leggeva gli autori antichi per trovarvi il documento del costume, e quando mette in mano ad un sacerdote una verga dalla testa di sparviero, non lo fa alla leggera, ma per indicare che è un sacerdote egiziano, e la processione che compare da lontano nei suoi *Funerali di Focione* serve ad indicare la data della morte dell'eroe ateniese. Prova sempre una soddisfazione quando la sua scienza archeologica gli impedisce d'inventare. Sopratutto però raccontare avvenimenti antichi significa riprendere naturalmente le forme della scultura greca; gli uomini di Plutarco e di Tito Livio hanno sulle figure moderne questo vantaggio, d'apparirci in tutta l'eleganza della statuaria antica, e di conciliare così la cura della verità e della bellezza che stanno in fondo al pensiero classico. I pittori d'allora non distinsero mai l'arte dalla storia, Alessandro da Apollo.

Tuttavia doveva lavorare anche per la religione del suo tempo e rappresentare martirî o miracoli. Ora, la pittura sacra richiede un'oratoria magniloquente, e il Poussin doveva forzare la voce per parlare da

FIG. 425. — SEBASTIANO BOURDON : FANCIULLI CHE DISEGNANO.
*Museo di Montpellier.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 426. — COURTOIS: CARICA DI CAVALLERIA. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

lontano alla folla. Preferì condensare in piccole composizioni il pensiero d'un passo della Bibbia o del Vangelo. Trattava i libri santi come la letteratura profana, senza nessun maggior effetto o misticismo e colla stessa mira di riuscire perfettamente intelligibile. Per esser compreso, richiede solo che si sia letto il testo al quale s'ispira. La sua maniera non è completamente nuova, è quella di Raffaello, pittore dei *cartoni* e delle *loggie*, inventore di quell'iconografia che impiegava le scoperte plastiche, psicologiche ed archeologiche del Rinascimento.

Perciò il Poussin ammirava Raffaello al pari degli antichi. Non conobbe a dir vero il giovane umbro dalle Madonne radiose e dai luminosi paesaggi; delle stanze del Vaticano ritenne solo qualche bell'atteggiamento ed il gruppo delle muse sul Parnaso; ma penetrò a fondo l'arte narrativa delle logge e dei cartoni: da questa Bibbia illustrata apprese a raccontare una storia con atteggiamenti, fisonomie e panneggi in piena agitazione, incorniciati di paesaggi e d'architetture.

Il Poussin non è quindi il creatore d'un mondo pittorico come altri suoi contemporanei, il Rubens e il Rembrandt: la sua originalità risiede sopratutto nell'arte d'organizzare; il suo ingegno è quasi per intero nel vigore della sua composizione, composizione pittorica che combina strettamente linee e piani di luce; composizione morale che assoggetta alla medesima idea atti e volti diversi. L'esecuzione è dominata da una intelligenza forte: anche nei

FIG. 427. — LE SUEUR: MELPOMENE, ERATO E POLYMNIA. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 428. — LE SUEUR: SANTA SCOLASTICA E S. BENEDETTO. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

momenti di maggior ispirazione, il pittore non appare mai trascinato dallo slancio: nei suoi quadri non si trovano i pezzi di bravura tanto frequenti negli italiani e nei fiamminghi, i quali rapiti dinanzi a un bell'effetto si abbandonano al piacere di renderlo con virtuosità. Perfino il suo vocabolario ha un carattere astratto: disegnava molto dal vero o dai cimeli antichi, ma non dipingeva mai col modello sotto gli occhi. Nulla in lui fa sentire il contatto colla realtà; nessun accento rivela l'allegrezza del pittore entusiasmato da un bello spettacolo. A forza di contemplare le statue, aveva preso il gusto delle forme in riposo, dei piani semplici, degli atteggiamenti equilibrati: le sue ninfe ed i suoi satiri si presentano con forme e movenze eleganti che suppongono una lunga educazione plastica e danno a divedere d'esser state atteggiate dall'arte antica e dal Rinascimento. Il disegno ha un'eleganza virile, le forme sono un po' martellate, a forte rilievo, e malgrado il colorito talvolta inconsistente, mostrano l'energia serrata e la densità propria delle figure grandi vedute in piccolo. Appena qualche baccanale o qualche trionfo di Flora rivela che alle volte il pittore s'è animato e riscaldato all'ardore di Tiziano; allora sull'erba oscura si distendono nudi d'un color d'ombra più carico o più rossi, e un crepuscopo dorato brilla sotto l'azzurro carico e profondo del cielo. Ma fu solo un momento della sua vita; il Poussin in nerale non richiede al colorito d'arricchire il suo pensiero; raggruppa mentalmente le figure in un paesaggio e molto semplice; la luce si spande a

FIG. 429. — LE SUEUR: PREDICAZIONE DI S. PAOLO A EFESO. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 430. — SEBASTIANO BOURDON : FOUQUET.
*Museo di Versailles.* — (*Fot. Hachette*).

larghi fasci, ordina in pochi piani le masse del terreno e dei fabbricati e scolpisce le persone contrapponendo francamente i chiari agli scuri. Quando il concetto del quadro è maturo, il tradurlo in atto non gli dà più pensiero; dipinge con mano tranquilla, senza nervosità e senza colpi di mano, ma il tessuto cromatico non è serrato come la struttura della luce e del disegno. Perciò quando per l'età la mano gli prese a tremare, i suoi quadri vi perdettero poco, perchè la forza del concetto, rimasta inalterata, manteneva la coesione tra i singoli pezzi mollemente dipinti.

E nella vecchiaia compose i suoi paesaggi più nobili; l'armonia delle linee s'allarga e si calma quando non è ingombrata dal gesticolare d'un dramma umano. Natura senza freschezza ed austeramente maestosa; punta fantasia di luce o di colore; ogni splendore s'ammorza per mettere meglio a nudo l'architettura degli alberi e del terreno; ai nuvoloni sospesi rispondono i piani semplici del suolo e del fogliame massiccio. Da questo equilibrio irradia un sentimento d'eternità serena: la campagna, colle rovine addormentate, è ancora quella descritta da Virgilio quando Saturno regnante sul Lazio non aveva ancora abbandonato la terra ai mortali. Gli umanisti del seicento non si stupivano d'incontrare lungo la strada, fermi sulla sponda tiberina, dei, satiri, ninfe o un fiume appoggiato all'urna della sua sorgente.

A Parigi, anche senza esservi vissuto, il Poussin contava gli ammiratori più ardenti. Come la sua gloria fu consacrata in Roma e l'opera sua

FIG. 431. — LE SUEUR : MORTE DI S. BRUNO.
*Museo del Louvre.*
(*Fot. Hachette*).

FIG. 432. — POUSSIN: AUTORITRATTO.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

fu conosciuta oltr'Alpe, non ebbe più rivali in Francia. I mecenati lo caricavano di commissioni; ottenere un quadro da lui era un gran favore, e quando uno ne arrivava a Parigi, il cenacolo dei suoi ammiratori, commosso, vi si raccoglieva intorno per istudiarne i meriti. Nella storia dello spirito francese, questi quadretti hanno un'importanza considerevole. Intanto il Poussin soddisfaceva al diffuso desiderio di antichità, dalla quale aveva assimilato quanto era possibile sapere od indovinare, condensandolo nelle sue composizioni. Egli non lavorava per il lusso di principi o di chiese, i suoi quadri non sono, come quelli dei fiamminghi, destinati a decorare una galleria principesca o altari di stile gesuitico; non costituiscono prodigi d'abilità o d'esattezza alla moda di Fiandra; non stupiscono mai e non danno lezioni di pittura; ma portano una specie di disciplina ed associano sempre l'intelligenza al godimento degli occhi; tagliati sulle dimensioni del nostro campo visivo, dimodochè un solo sguardo possa abbracciare tutta la composizione senza perderne un particolare, hanno bisogno di essere esaminati ed analizzati nella solitudine del gabinetto. Come i grandi scrittori francesi del seicento, il Poussin fissava in piccoli lavori i sentimenti che vagavano ancora incerti per non aver trovata la loro forma perfetta. La poesia robusta di questo ragionatore sbocciava sotto il cielo di Roma per passare poi nell'anima francese.

FIG. 433. — POUSSIN: IL GIOVANE PIRRO SALVATO.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

Ma la devozione degli archeologi e degli artisti non basta a spiegare

FIG. 434. — POUSSIN: ORFEO ED EURIDICE.
*Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

l'invincibile attrazione che Roma esercita sulla gente del nord: in tutti i tempi, celti e germani sognarono l'Italia e si lasciarono prendere dal suo fascino; i tedeschi del Barbarossa come i francesi di Luigi XII conservarono la nostalgia di questa terra gentile dove gustarono una voluttà che difficilmente sboccia sotto il loro cielo, più ostile. Perciò quei paesi, i cui artisti intraprendono il viaggio oltre monti, difficilmente trovano ritrattisti esatti dei loro aspetti: la visione dei paesisti oltramontani resterà sempre turbata dai ricordi di Roma e di Napoli. Tra questi poeti sorti al contatto del settentrione col mezzogiorno, Claudio Gellée è uno di quelli che meglio assaporarono la luce calda del cielo mediterraneo.

Claudio Gellée, detto il Lorenese (1600 - 1682), visse a Roma in una società cosmopolita, in cui gli uomini delle varie nazioni si chiamavano col nome della loro patria. Ignorante e semplice di spirito, non meditava sui ricordi storici che salgono dal terreno romano; l'opera sua non soddisfa alcuna

FIG. 435. — POUSSIN: I PASTORI D'ARCADIA.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 436. — POUSSIN: L'INFANZIA DI BACCO.
*Museo Condé a Chantilly* — (*Fot. Hachette*).

curiosità umanistica e le sue composizioni, malgrado la loro nobiltà, dicono poco al nostro classicismo ragionatore. I suoi paesi hanno la dolcezza brillante del cielo meridionale; nel suo stupore egli vede architetture fantastiche. Talvolta è un porto: il sole prima di scomparire nell'oceano manda raggi dorati ad accarezzare le facciate marmoree e ad accender scintille sulle innumerevoli creste delle onde. Tal altra si tratta d'una pianura, in cui la massa oscura degli alberi fa apparire più leggera e più limpida la lontanza senza limiti; l'ombra e la solidità si trovano solo nel primo piano verso la cornice; al centro del quadro gli oggetti a misura che s'allontanano si fanno più leggeri, penetrati dalla luce e quasi accesi dall'atmosfera infocata. Tutti questi paesaggi furono contemplati con amore, poi copiati e plagiati: il Lorenese col suo colorito portava dappertutto un po' dello splendore italiano; anche nei suoi imitatori mediocri si ritrova un riflesso di quel ricordo luminoso che nell'uomo del nord non si cancella mai, purchè una volta in vita sua abbia varcato le Alpi.

Posta in mezzo tra il Rinascimento radioso ed il sole di Luigi XIV, la prima metà del seicento resta un po' nascosta; eppure, nella sua penombra maturò quello spirito classico che imporrà quind'innanzi la sua disciplina a tutte le forme d'attività intellettuale. La generazione di Luigi XIII sembra sacrificata, perchè le magnificenze che essa rese possibili furo-

FIG. 437. — POUSSIN:
DIOGENE CHE GETTA VIA LA SUA TAZZA.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 438. — POUSSIN: APOLLO E DAFNE.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

no attuate solo da Luigi XIV. La monarchia, che allora faceva grande la Francia, poco chiedeva agli artisti; interruppe i capricci fastosi di Fontainebleau, mentre Versailles non era più che una bella casa di mattoni. Gli artisti lavoravano principalmente per la borghesia e per gli ordini religiosi, costruendo palazzi e chiese e decorandoli di quadri cristiani o mitologici. Sotto le volte alquanto schiacciate di S. Paolo e di S. Niccolò du Chardonnet vibra ancora l'anima seria e la fede robusta di quel tempo; nelle cappelle oscure si nascondono dipinti tetri e tombe senza fasto, che però malgrado il difetto di magnificenza e di raffinamento non mancano nè di forza nè di sincerità; così perdoniamo volentieri a chi si fa stimare perchè non cerca di sbalordire e quasi nemmeno di piacere.

Possiamo ricercare col pensiero nella Piazza Reale e nei palazzi del Marais quella borghesia amica degli artisti. Giammai scultori e pittori ebbero maggior lavoro che in quest'epoca apparentemente poco produttiva; andavano di palazzo in palazzo, intenti per vari anni a decorare una galleria sola. A leggere le loro biografie, sembra anzi che la società chiedesse all'arte più di quanto allora potesse dare; la cultura fastosa, l'ammirazione dell'antichità, il gusto raffinato erano più forti negli amatori che negli artisti di professione. E da quel tempo la società parigina prese a dirigere e ad accelerare il movimento dell'arte.

FIG. 439. — POUSSIN: IL DILUVIO.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

Parigi assume quella straordinaria preponderanza nella vita intel-

FIG. 440. — CLAUDIO LORENESE: IL CAMPO VACCINO. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

lettuale del paese, e artisti e scrittori vi prendono dimora; il quartiere degli Agostiniani ne vide una quantità girare per le sue stradicciole. I favoriti ottengono un brevetto reale ed alloggio nel Louvre, nella galleria lungo la sponda del fiume; qualcuno porta alteramente il nuovo titolo d'accademico. Gli apprendisti lavorano per le botteghe dei *quais* e dei ponti; i fiamminghi vendono i loro quadretti alla fiera di S. Germano. Un agglomeramento sì attivo costituisce una specie di scuola parigina, sulla quale si modellarono tutti i gruppi di provincia; l'accentramento artistico esiste di fatto prima d'essere un'istituzione, e malgrado le diversità regionali, un unico stile classico è in procinto di espandersi e d'empire i confini della Francia.

Dopo la discordia della Fronda il re s'era riconciliato con Parigi. Nel 1660 abitava il Louvre. Dall'alto delle finestre il giovane Luigi XIV poteva contemplare un meraviglioso paesaggio cittadino, nel quale ogni monumento gli ricordava tante tappe della sua grandezza e la storia del suo casato e della Francia; aveva sotto gli occhi la Senna popolata d'imbarcazioni, la cupola delle Quattro Nazioni — il collegio la cui dedica commemora i trionfi recenti, le province conquistate ed i confini muniti —, a sinistra il ponte nuovo brulicante di popolo, l'avo Enrico IV a cavallo in cima alla città; la massa del palazzo dal quale si spinge in alto la guglia di S. Luigi e più lontano, al di là dei comignoli ancora

FIG. 441. — CLAUDIO LORENESE: SCHIZZO AD INCHIOSTRO. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

gotici, le torri severe di Notre-Dame, la cattedrale di Filippo Augusto, amico dei comuni e costruttore del primitivo Louvre. Luigi XIV comprese che il primo lavoro del suo regno doveva essere il completamento di quel saggio col terminare il Louvre. Certo poco dopo ebbe l'impressione che quella città potente non potesse contenere la monarchia senza pericolo di soffocarla e che occorreva creare una città regale; allora tutti gli artisti francesi furono assoldati per l'opera di Versailles. Ma ciò non interruppe la continuità dell'arte nazionale; Versailles è ancora Parigi; Versailles non è un nuovo centro d'energia, ma il prodotto collettivo della scuola parigina e francese.

FIG. 442. — CLAUDIO LORENESE: PORTO DI MARE AL TRAMONTO.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

BIBLIOGRAFIA. — H. LEMONNIER, *L'Art au temps de Richelieu et de Mazarin*, Paris, 1893. — LOUIS SAVOT, *L'Architecture française des bastiments particuliers*, Paris, 1642. — LE MUET, *Manière de bien bastir pour toutes sortes de personnes*, Paris, 1647. — DE CHAMBRAY, *Parallèle de l'architecture antique et de la moderne....*, Paris, 1650. Sulla storia monumentale di Parigi all'epoca classica: GERMAIN BRICE, *Description de Paris*, Paris, 1685, 2 vol. — SAUVAL, *Histoire des Antiquités de la ville de Paris*, Paris, 1724, 3 vol. — DOM FÉLIBIEN, *Histoire de la ville de Paris*, Paris, 1725, 5 vol. — PIGANIOL DE LA FORCE, *Description de Paris*, Paris, 1742, 8 vol. — LE BEUF, *Histoire de la ville et de tout le diocèse de Paris*, Paris, 1754, 15 vol. (ediz. Cocheris, 1883, 6 vol. e 1 vol. di correzioni e aggiunte di Bournon). — JAILLOT, *Recherches critiques, historiques.... sur la ville de Paris*, Paris, 1772, 3 vol. Per le vedute, cf. le incisioni di Israël Silvestre e del Pérelle.— CHARVET, *Etienne Martellange*, Paris, 1874. — E. BONNAFÉ, *Les Amateurs de l'ancienne France, le Surintendant Foucquet*, Paris, 1882. — CHATELAIN, *Le Surintendant Foucquet*, Paris, 1903. — L. VITET, *L'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1861; *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des Membres de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, 1854. 2 vol. — ARMAND SAMSON,

FIG. 443. — CLAUDIO LORENESE: PORTO.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

*Les frères Anguier*, Paris, 1889. — H. STEIN, *Les frères Anguier* (*R. S. B. A. D.*, 1889). — P. VITRY, *Les Boudin et les Bourdin* (*G. B. A.*, 1896, II). — J. GUIFFREY, *Guillaume Dupré, graveur en médailles* (*N. A. A. F.*, 1876). — CHABOUILLET, *Guillaume Dupré, sculpteur et graveur en pierres fines* (*N. A. A. F.*, 1880). — FLEURY, *Guillaume Dupré*, Paris, 1883. — L. COURAJOD, *Jean Warin...*, Paris, 1881. — BLANCHET, *Jean Warin. Notes biographiques*, 1888. — A. FÉLIBIEN, *Entretiens sur la vie et sur les ouvrages des plus excellents peintres*, Paris, 1666-1688, 5 vol. Il quarto volume contiene una importante biografia del Poussin. — FÉLLORI, *Vite de' Pittori, Scultori ed Architetti moderni*, Roma, 1672. — R. DE PILES, *Abrégé de la vie des peintres*, Paris, 1699. — P. DE CHENNEVIÈRES, *Recherches sur la vie et les ouvrages de quelques peintres provinciaux de l'ancienne France*, Paris, 1847-1862, 4 vol. ; *Quantin Werin, L. Finsonius, J. Daret* (*N. A. A. F.*, 1887); *Notes sur l'Art français*, Paris, 1894. — P. LAFOND, *François et Jacob Bunel, peintres de Henri IV* (*R. S. B. A. D.*, 1898). — H. BOUCHOT, *J. Callot*, Paris, 1889. — M. VACHON, *J. Callot*, Paris, Sd. — A. VALABRÈGUE, *Abraham Bosse*, Paris, 1891. — CHAMPFLEURY, *Essai sur la vie et l'oeuvre des Le Nain*, Paris, 1850. — J. GUIFFREY, *Antoine, Louis et Mathieu Le Nain. Nouveaux documents* (*N. A. A. F.*, 1876). — G. GRANDIN, *Documents sur les artistes de Laon* (*N. A. A. F.*, 1894-95) ; *La famille Le nain* (*R. S. B. A. D.*, 1900). — A. VALABRÈGUE, *Les frères Le Nain*, Paris, 1904. — GAZIER, *Philippe et Jean-Baptiste de Champaigne*, Paris, 1893. — L. VITET, *Eustache Le Sueur*, Paris, 1853 ; *Sur Le Sueur* (*A. A. F.*, 1855 et *N. A. A. F.*, 1877-1878). — CH. PONSONAILHE, *Sébastien Bourdon, sa vie et son oeuvre*, Paris, 1891. — NICOLAS POUSSIN, *Lettres publiées par Quatremère de Quincy*, 1824. — MARIA GRAHAM, *Mémoires sur la vie de Nicolas Poussin* (trad. nel 1821). — H. BOUCHITTÉ, *Le Poussin*, Paris, 1858. — P. DESJARDINS, *Poussin*, Paris, 1903. — M.me MARC PATTISON, *Claude Lorrain*, Paris, 1884. — R. BOUYER, *Claude Lorraine*, Paris, 1904.

FIG. 444. — PADIGLIONE CENTRALE DELLA COLONNATA DEL LOUVRE. (*Fot. Hachette*).

Capitolo III.

## L'ARTE MONARCHICA DI LUIGI XIV

I PROGETTI DEL COLBERT E LE SUE ISTITUZIONI. — LA CONTINUAZIONE DEL LOUVRE. — COMPITO ED OPERA DI C. LE BRUN. — MIGNARD. — GLI SCULTORI: GIRARDON, COYSEVOX, PIETRO PUGET. — LA VERSAILLES DEL MANSART; LA CORTE DI MARMO; LA DECORAZIONE DEGLI APPARTAMENTI; L'ALLEGORIA REGALE; LA GRANDE GALLERIA. — IL PARCO DEL LE NOTRE, I BOSCHETTI E LE FONTANE; STATUE MITOLOGICHE ED ALLEGORICHE. — IL SIMBOLISMO DI VERSAILLES. — PARIGI; LA PROVINCIA. — RISULTATI DELL'OPERA DEL COLBERT; PROGRESSO TECNICO ED ACCENTRAMENTO.

Il « secolo di Luigi XIV », quale lo celebrarono gli storici, non fu un risultato spontaneo: la prosperità artistica fu preparata ed organizzata a forza di istruzioni ministeriali. Da quando il Colbert ebbe in mano la sovraintendenza delle fabbriche, egli impiega tutta la sua attività a suscitare artisti in Francia per metterli a servizio del re, volendo fermare coi monumenti la gloria che sopravvive alla civiltà e domina i secoli come le rovine grandiose di Roma e dell'Egitto. L'arte francese classica tendeva allora a dimenticare il suo paese ed il suo tempo: la monarchia ve la ricondusse. Scultori, pittori, architetti sognavano l'anti-

FIG. 445. — LA COLONNATA DEL LOUVRE. (*Fot. Hachette*).

chità: ora furono obbligati a pensare a Luigi XIV. In compenso lo Stato s'incarica della loro educazione. Il Colbert diviene protettore dell'Accademia reale di pittura e di scultura e può interloquire nell'educazione degli allievi di essa; i migliori li manda in Italia e fonda per loro a Roma l'Accademia di Francia, dove i pensionati del re finiscono il loro tirocinio lavorando per lui ed eseguiscono copie di capolavori per i parchi e le gallerie reali quando gli originali non si possono acquistare. Così il re è quasi l'unico mecenate degli artisti francesi, e l'organizzazione abituale dell'arte in Francia si consolida intorno ad istituzioni di Stato.

Ciascuna di queste istituzioni reca l'impronta dello spirito autoritario e pratico del Colbert. Occorreva realizzare rapidamente e pienamente tutto quanto il genio francese potesse rendere. Non è esatto dire che quelle istituzioni abbiano asservito l'arte francese all'Italia. Dopo più d'un secolo che si cercava d'introdurre in Francia la maniera di Roma e di Bologna, il Colbert fece lo sforzo più possente per affrancare il paese da quel tributo, pensando con una certa gelosia che l'arte come il lusso della Francia dovessero essere prodotti dalla mano d'opera indigena. Non s'accontentò, come Francesco I, di comperare i frutti dell'Italia; volle che li producesse il suolo francese; per ordine suo gli accademici diretti dal Le Brun s'applicavano a cercare, sulla scorta dei capolavori dell'antichità, del Rinascimento e del Poussin, il procedimento più sicuro

FIG. 446. — PORTA SAN DIONIGI. (*Fot. Hachette*).

per raggiungere la bellezza e per costituire il manuale del perfetto pittore e del perfetto scultore. Modesti artefici faticavano coscienziosamente intorno alla creazione d'un'estetica conforme al pensiero del loro tempo. Ma l'estetica è un giuoco di filosofia che non vale molto ad aiutare gli artisti; così questa impresa dell'Accademia, che proietta tanta luce sul pensiero classico, non deve aver servito molto al progresso dell'arte.

FIG. 447. — CHIESA DEGLI INVALIDI. (*Fot. Hachette*).

Si diceva che le opere greche e romane avessero guidati gli italiani alla ricerca della bellezza. In Francia il suolo è povero di giacimenti antichi: il Colbert vi supplì con tutte le forze raccogliendo a Parigi ed a Versailles innumerevoli statue originali e in mancanza di esse le copie. Non si poteva pensare a possedere la Colonna Trajana, e in un certo momento professori ed allievi dell'Accademia ne copiarono i bassorilievi, servendosi di calchi ottenuti con grandi spese; anzi nei suoi acquisti il Colbert mostrava un tale accanimento che il popolo romano ebbe un moto di rivolta, spaventato ed indignato di veder partire quegli elementi di ricchezza nazionale. Erano le opere depredate in altri tempi dai proconsoli romani, che acquistate ora dal re trasmettevano d'età in età, dalla Grecia all'Italia, dall'Italia alla Francia la mollezza elegante dell'arte ellenistica.

FIG. 448. — PORTA DI PARIGI A LILLA. (*Fot. Hachette*).

Ma non bastava preparare l'avvenire: la gloria del re esigeva capolavori immediati. Si pensò dapprima a terminare il Louvre, sempre continuato da Francesco I. Con grandi spese fu chiamato il Bernini, architetto pontificio, che disegnò un

FIG. 449. — GIRARDON: RIDUZIONE DELLA STATUA DI LUIGI XIV. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

progetto, scolpì un busto di Luigi XIV e prodigò i suoi giudizi sull'arte della Francia e sull'educazione de' suoi artisti. Il Colbert non lasciò cadere nemmeno una di quelle parole e parecchie istruzioni ministeriali ne portano l'impronta; ma gli ripugnava che uno straniero dovesse edificare il palazzo del re di Francia. Nell'atto di collocarne la prima pietra non volle incidere il nome dell'italiano sulla medaglia commemorativa deposta nella fondamenta, e quando il Bernini partì i suoi progetti furono tosto abbandonati. Il Colbert, come tutti gli uomini, ammirava l'Italia, ma per imitarla e non per insediarla in Francia.

Il Bernini avrebbe voluto radere al suolo tutto un quartiere per svilupparvi liberamente un gran palazzo alla romana, d'aspetto tetro e solenne; Claudio Perault invece, fece accettare una facciata più gentile (1667-1674), nella quale tra il basamento ed il cornicione si stacca una fila di colonne formanti un loggiato, ma che hanno il torto di non adattarsi alle divisioni d'una casa moderna; a furia di ammirar troppo l'architettura antica, si finì coll'impiegare in costruzioni divise in piani i colonnati dei templi che non hanno piani, ed a dissimulare dietro il coronamento e la sua balaustra un tetto troppo appianato (fig. 444, 445).

Però non bisogna disconoscere il merito decorativo di quest'architettura e la eleganza di quel colonnato posto tra il basamento massiccio e la zona rigida del cornicione. Il Perrault non cercò di far colpo colla maestà grandiosa del suo scenario, le cui proporzioni sono calcolate da un disegnatore troppo abile per parere gigantesche. Egli non rizzò altro

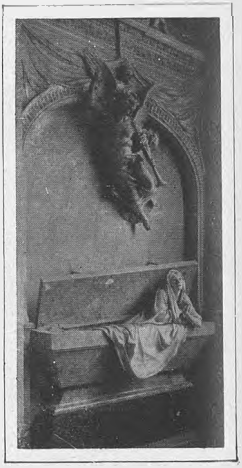


FIG. 450. — TUBI E COLLIGNON: TOMBA DELLA MADRE DI LE BRUN A SAN NICCOLÒ DU CHARDONNET A PARIGI. (*Fot. Hachette*).

che una facciata, ma tale che avrebbe trapiantato per sempre in Francia lo « stile colossale », e il Mansart, il Gabriel, il Louis dovranno ricorrere alle sue disposizioni ogni qualvolta vorranno conciliare la maestà colla grazia ed evitare la pesantezza e la preziosità. Dopo il Rinascimento, lo stile architettonico perdette in gentilezza decorativa, ma guadagnò in ampiezza ed in forza. Una facciata del Lescot si addice ad un cortile ristretto il quale obbliga a contemplarne l'assetto minuzioso ed ingegnoso, ma lo stile colossale colle sue grandi linee piane incornicia superbamente uno spazio vasto.

FIG. 451. — PIAZZA VENDÔME VISTA A VOLO D'UCCELLO. (*Estratto dall'opera « Parigi dal pallone » di Andrea Schoelcher e Omero Decugis*).

D'altronde il Louvre non fu finito da Luigi XIV. Il re non poteva collocarvi abbastanza comodamente la sua amministrazione e la sua nobiltà; per lui quel palazzo che Parigi impediva di crescere era troppo ristretto: preferiva la pianura di Versailles, dove il terreno, le acque e tutto poteva essere modellato a suo piacere. Il Colbert deplorava la diserzione del re, credendo a un capriccio e non pensando che la gentile casa di campagna costruita dal Lemercier per Luigi XIII dovesse essere un giorno abbastanza magnifica da dare un'idea vantaggiosa della grandezza di Luigi XIV. Questa volta il Colbert s'ingannava: la costanza del re non si smentì. Dal 1670 al 1885 l'attività artistica della Francia fu dedicata all'opera di Versailles.

Andarono a collaborarvi tutti gli artisti francesi. La fabbrica fu diretta successivamente dal Le Vau, dal Mansart e da Roberto

FIG. 452. — GIRARDON : NINFE AL BAGNO. — VERSAILLES. (*Fot. Hachette*).

FIG. 453. — GIRARDON: TOMBA DI RICHELIEU.
*Chiesa della Sorbona.* — (*Fot. Hachette*).

de Cotte. Il Le Brun (1619-1690), primo pittore del re, direttore della manifattura dei Gobelins, rettore della Accademia reale di pittura e scultura, confidente del Colbert, diresse il lavoro decorativo. Colla sua competenza tecnica completava il genio amministrativo del Colbert; grazie alla sua facilità d'invenzione e d'esecuzione era un organizzatore eccellente, sempre pronto a fornire modelli ai pittori, agli scultori, per i mobili, il legname e la ferramenta.

Nell'opera sua vediamo l'arte classica diventare uno dei servizi della monarchia. Prima di dirigere l'arte francese per conto del re, il Le Brun, come gli altri, aveva lavorato per la chiesa e per i finanzieri dipingendo santi e quadri mitologici. Era grande ammiratore di Raffaello e del Poussin; del primo imitava il disegno nobile e specialmente la composizione enfatica e mossa della Battaglia di Costantino; nel secondo, da lui conosciuto a Roma, amava in modo particolare l'abilità a mettere in una composizione pittorica un dramma morale. Il professore in lui preferiva il Poussin, la cui arte ragionata appare sì ricca di precetti chiari. Se fosse stato abbandonato a se medesimo, avrebbe certo composto scene della tragedia antica con molta psicologia ed archeologia; ma aveva il pennello facile, e le circostanze fecero di lui un decoratore. Dopo il Fouquet, lo prese a proprio servizio il re. Nelle tornate degli accademici, dimostrava come la pittura debba parlare alla intelligenza, mentre nel Louvre, nella fabbrica

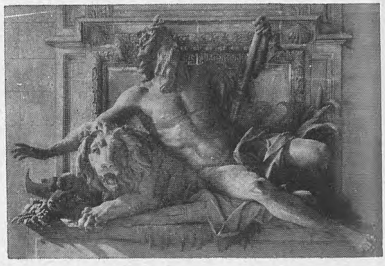


FIG. 454. — GUGLIELMO COUSTOU: IL RODANO.
*Palazzo Municipale di Lione.* — (*Fot. Hachette*).

dei Gobelins ed a Versailles era obbligato a parlare agli occhi.

Le grandi composizioni del Le Brun, benchè dotate di reale potenza inventiva, piacciono poco perchè sono estranee alle voluttà della pittura; anzi suppongono tutte un lavoro di ragionamento, sul quale nessuno pensa a meditare quando visita una pinacoteca magnifica. Ma il Le Brun non era soltanto pittore: inventava tutta la decorazione dei suoi soffitti, e lo splendore che non sapeva infondere alle sue tele, passava nelle cornici di stucco dorato, nelle statue e nei mosaici. Così le gallerie dipinte da lui — quella d'Apollo al Louvre e la grande galleria degli specchi a Versailles — uguagliano in magnificenza il Palazzo Ducale. Le sue Battaglie d'Alessandro ci mostrano com'egli amasse dipingere quando non doveva raccontare le glorie di Luigi XIV o decorarne i palazzi (fig. 488); vaghi contatti tra Alessandro il Grande e Luigi il Grande, una leggera rassomiglianza di volto, bastarono a liberarlo dall'inevitabile panegirico del re ed a permettergli di fare della pittura storica a suo talento. Incominciò dallo studiare testi e monumenti, Quinto Curzio e la Colonna Trajana; poi applicò le sue teorie sulle proporzioni del corpo umano e sull'espressione psicologica. Il Le Brun sapeva disporre con chiarezza un grande numero di figure, e la sua immaginazione seppe animare quelle vaste coreografie. Ma la sua arte, troppo astratta, difetta di grazia: le Battaglie d'Alessandro, che dovrebbero appagare l'occhio a pri-

FIG. 455. — COYSEVOX : TOMBA DEL MAZZARINO.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 456. — NICOLA COUSTOU : LA SAÔNE.
*Palazzo Municipale di Lione.*
(*Fot. Hachette*).

ma vista, sono pesantemente e tristemente monotone. Dai due lati degli episodi principali, corpi di vinti e di feriti si accatastano per empire gli angoli della composizione, e queste parti sacrificate, perdute per l'espressione morale, rivestite dal decoratore con accessori magnifici, affogano entro certe ombre rossiccie e terrose. E quando una qualche parte del quadro presenta un'attrattiva pittoresca, egli la lascia eseguire dai suoi aiutanti, il più spesso pittori fiamminghi. Così il Genoels illuminò talvolta un orizzonte lontano, e i cavalli dal pelo liscio e brillante hanno un colorito troppo fresco perchè non vi si riconosca subito la tavolozza del Van der Meulen.

FIG. 457. — DESJARDINS : BUSTO DI PIETRO MIGNARD. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

Il Le Brun ebbe un rivale ed un nemico in Pietro Mignard (1610-1695), arrivato troppo tardi per prendersi il posto di primo pittore e vissuto troppo poco per occuparlo a lungo dopo la morte del Le Brun. Era artista facilone e superficiale, pronto ad assumere qualunque incarico ed a cavarsene con onore; soggiornando a lungo in Italia, aveva copiato tanti quadri romani, bolognesi e perfin veneziani, che più tardi gliene tornava spontaneamente il ricordo. Anch'egli si dovette dedicare a vasti lavori decorativi, nella cupola di Val-de-Grâce e nel castello di Saint-Cloud, dipinto da lui per Monsieur mentre il Le Brun lavorava per conto di Luigi XIV nella galleria di Versailles. La decorazione di Val-de-Grâce è una composizione gigantesca, ma diffusa e dispersa, dal colorito slavato e piatto, priva di ricchezza pittorica e d'effetti luminosi, che ne

FIG. 458. — COYSEVOX : BUSTO DELLA DUCHESSA DI BORGOGNA. *Museo di Versailles.* (*Fot. Hachette*).

raccolgano i numerosi personaggi. Uomo molto esperto, il Mignard aveva tutte le qualità per piacere alla corte e godeva di grandi favori nella società aristocratica; prima del Largillière e del Rigaud, toccò a lui ritrarre la gente più in vista. Tra i personaggi gravi e rigidi di Filippo de Champaigne e le figure nervose ed azzimate del Rigaud e del Largillière, stanno i ritratti del Mignard spesso pesantemente fastosi: i visi sono fini, ma la parrucca sesquipedale è molto massiccia, e le vesti sono di tessuto troppo rigido e troppo incartato per non aggravare le movenze (fig. 474, 475). I ritratti di Claudio Lefebvre, dagli inizi del regno, sono tra i migliori della scuola francese: non hanno ancora la nobiltà e la maestà impersonale dei cortigiani di Versailles; il gusto monarchico non ha ancora uniformato i modelli e l'artista, che non ambisce a fare della storia, si contenta d'essere buon osservatore ed abilissimo esecutore, come i fiamminghi (fig. 467). Roberto Nauteuil, disegnatore ed incisore, schizzava dal vero i suoi ritratti, che poi incideva con tanta morbidezza, da renderli vivi e coloriti come pitture. Così pure l'Edelinck imitava il bianco e nero, la luminosità forte e cangiante dei ritratti del Largillière e del Rigaud.

FIG. 459. — PUGET: PRESUNTO BUSTO DI LUIGI XIV. *Museo d'Aix.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 460. — COYSEVOX: BUSTO DEL GRANDE CONDÉ. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

Il Le Brun inventava anche per gli scultori di Versailles. Il Girardon (1628-1715) comprese meglio di tutti le intenzioni del primo pittore. Il suo marmo acquista naturalmente la mollezza facile e ridondante delle forme care al Le Brun: il Luigi XIV eseguito da lui per la piazza delle Conquiste (piazza Vendôme) cavalcava maestosamente; per

FIG. 461. — PUGET: MILONE DI CROTONE.
*Museo del Louvre.*
(*Fot. Hachette*).

la grotta d'Apollo aveva scolpito, insieme col Tubi e col De Marsy, un un triplice gruppo di ninfe, di cavalli e di tritoni, in mezzo ai quali il Dio del sole discende dal cocchio, elegante e freddo come l'Apollo del Belvedere. Nelle sue figure allegoriche collocate su parecchie tombe — la più illustre è quella del Richelieu (fig. 453) — le linee del panneggiamento e dei corpi girano con graziosa rotondità: è l'eloquenza d'un oratore ornato e senza passione, ma il cui tono nobile e grazioso è sempre appropriato. Tuttavia a Versailles, nella fontana a nord, un bassorilievo in piombo rivela una sensualità robusta, sotto l'eloquenza continua dello stile decorativo. Alcune ninfe si trastullano nell'acqua e questa volta il Girardon ha saputo infondere in quei corpi una vivace morbidezza e come una molle carezza della carne (fig. 452).

Il Coysevox (1640-1720) è invece un artista tanto originale che non potè affogare nell'opera collettiva di Versailles: come gli altri, distese fiumi e ninfe sulle sponde delle fontane e virtù allegoriche a' piedi dei sarcofagi, ma le sue figure hanno una nobiltà nervosa. Egli ha il gusto del vero e conosce la potenza espressiva della forma; pochi artisti modellarono con tanta sicurezza e tanta audacia. Sotto la parrucca, la cravatta di pizzo e tutto il corredo di gala, le sue teste hanno un tipo fortemente accentuato, e quando il caso gli ponga davanti un modello energico, è scultore da ritrovare l'accento martellato dei fiorentini quattrocenteschi. L'immagine del Condé, scolpita arditamente nel bronzo, brillante di lampi improvvisi, pianta lo sguardo d'aquila e il gran rostro predatore entro un viso tutto

FIG. 462. — PUGET: ERCOLE GALLO.
*Museo del Louvre.*
(*Fot. Hachette*).

FIG. 463. — PUGET: PORTA E BALCONE DEL PALAZZO MUNICIPALE DI TOLONE.

FIG. 464. — PUGET: DIOGENE ED ALESSANDRO. *Museo del Louvre.*

(*Fot. Hachette*).

rughe (fig. 460, 469). Il marmo invece egli lo trattava con una dolcezza carezzevole e sensuale; la sua ninfa dalla conchiglia e la duchessa di Borgogna in atteggiamento di Diana non ci danno soltanto una bella posa decorativa, ma le carni e le stoffe

FIG. 465. — J. JOUVENET: RITRATTO DI FAGON. *Museo del Louvre.*

FIG. 466. — LE BRUN: RITRATTO DI TURENNA. *Museo di Versailles.*

(*Fot. Hachette*).

racchiudono un vero fremito di vita (fig. 458). In ciò sta appunto la bellezza profonda dei fiorentini e di qualche scultore francese — Germano Pilon, il Coysevox, l'Houdon — che oltre a chiedere alla scultura la maestà e l'eleganza, nel marmo e nel metallo infondono sottilmente l'anima.

FIG. 467. — LEFEBVRE: UN MAESTRO E IL SUO ALLIEVO. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

I grandi scultori di Versailles furono distratti talvolta dalla decorazione del parco per causa di tombe illustri. In quel momento il secolo era più che mai religioso: le famiglie potenti elevano nelle chiese monumenti maestosi sull'avello dei loro grandi morti: al Richelieu nella Sorbona (fig. 453), al Mazzarino nel collegio delle Quattro Nazioni (fig. 455), al Colbert in S. Eustachio, al Turenna agl'Invalidi.... Intorno al sarcofago che serve da base alla statua dell'eroe in orazione, figure piangenti ricordano le sue virtù od i rimpianti da lui lasciati. Il Bossuet, nell'elogio funebre di Michele Le Tellier, descrive e spiega uno di tali sepolcri, evocando la sapienza, la fedeltà, la giustizia, la modestia, la previdenza, la pietà e tutto il sacro esercito delle virtù che vigilavano, per così dire, intorno a lui. Di solito, il progetto generale ed il disegno delle figure era del Le Brun; così nel monumento per sua madre, eseguito dal Tubi e dal Collignon in S. Niccolò du Chardonnet, immagina una commovente scena della risurrezione dei morti: dalla tomba, aperta allora dall'angelo, sorge una povera figura di vecchia impaurita, supplichevole, che non riesce a liberarsi dal lenzuolo mortuario nè a svegliarsi dal nulla. L'affetto filiale sostituisce qui all'allegoria

FIG. 468. — MARTIN-DESJARDINS: IL PASSAGGIO DEL RENO. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

da orazione funebre, il dolore umano (fig. 450).

Un solo grande artista rimase lontano dall'opera di Versailles: Pietro Puget (1622-1694), che vi mandò solo un gruppo pel parco, *Milone di Crotone*, senza abbandonare Tolone, dove il Colbert l'adoperava per decorare le gallerie reali. Lavorando così lontano dalla corte, senza contatto colla scuola del Le Brun, il Puget assunse l'aria d'un esule o d'un oppositore, guadagnandosi una certa postuma popolarità. Di fatto, non è per nulla una vittima dell'arte ufficiale; solo è più vicino al Bernini ed ai successori italiani di Michelangelo che non ai pacifici decoratori diretti dal Le Brun. E difficilmente d'altronde la sua foga possente si sarebbe lasciata disciplinare entro l'armonico complesso di Versailles, come nel parco il suo Milone, tormentato dallo sforzo e dal dolore, doveva sorprendere non poco le divinità gioconde o serene che lo circondavano (fig. 461). E nel

FIG. 469. — COYSEVOX: LUIGI XIV. *Palazzo Carnavalet.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 470. — LE BRUN: [IL BENEDICITE. *Museo del Louvre.*

FIG. 471. — TOURNIER: DEPOSIZIONE. *Museo di Tolosa.*

(*Fot. Hachette*).

rilievo *Diogene ed Alessandro*, vasto quadro di marmo, tumultuoso come un Rubens, i muscoli troppo gonfi ed i gesti troppo violenti mostrano che tutta quell'impetuosità di genio non si sarebbe lasciata inquadrare nelle linee calme di una decorazione architettonica (fig. 464). Il Puget, collocava figure in un complesso unicamente per dar loro l'atteggiamento dello sforzo o dello slancio, come quelle Vittorie che dalle prore delle galere portavano ai lidi lontani la fama del re, o quegli atleti doloranti del palazzo comunale di Tolone, che lottano disperatamente per non essere schiacciati dal peso del poggiuolo (fig. 463). Gli architetti del Louvre o di Versailles non avrebbero sopportato nelle loro facciate serene tanta violenza. L'impeto del Puget potè svolgersi liberamente senza la remora del buon gusto; il temperamento dell'artista penetra il marmo del suo ardore e vi scatena un'energia sovrumana; l'ondata muscolare che gonfia i torsi e le membra farebbe pensare piuttosto a Michelangelo, se i visi facessero meno smorfie, se lo sforzo ricordasse meno quello dei facchini e se nell'eloquenza patetica non si sentisse l'accento marsigliese.

FIG. 472. — RITRATTO DI SIGNORA. *Museo di Montpellier.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 473. — NICOLA MIGNARD: LA PIETÀ. *Museo di Avignone.* (*Fot. Hachette*).

L'arte di Luigi XIV, l'opera del Le Vau, del Mansart e del Le Brun vanno giudicate a Versailles. Per chi arrivi da Parigi, i fabbricati si presentano qui su un terreno in leggero pendìo, coi tetti livellati, tutti alla stessa linea orizzontale; a misura che s'avanza tra le due ale sporgenti verso il cuore del castello, se ne viene

FIG. 474. — PIETRO MIGNARD: RITRATTO DI SUA FIGLIA. *Museo di Versailles.* (*Fot. Hachette*).

a discernere la costruzione. Due ali gigantesche si sono sviluppate ai due lati d'un piccolo corpo centrale, ch'è il fabbricato di Luigi XIII, colla modesta facciata di pietra bianca e di mattoni rossi, arricchita, pur dovendola rispettare, dal Mansart, e che impose il suo stile semplice e ridente a tutta questa parte del castello, dove furono insediati i servizi della monarchia, le amministrazioni della pace e della guerra, il Colbert ed il Louvois. Nel settecento, davanti a quelle facciate variopinte il Gabriel rizzerà alcune colonne, mentre Luigi XIV aveva riservato tale fasto architettonico alla fronte verso il parco (fig. 476, 477).

Fin dall'ingresso, gli occhi restavano abbagliati dallo splendore della decorazione. Lo scalone degli ambasciatori s'elevava nella sua architettura di marmi policromi, conservata ancora negli appartamenti. Sui muri, gli scolari del Le Brun narrarono le gesta del re in grandi dipinti, che sufficienti a servir da cartoni per arazzi, non danno un'idea molto vantaggiosa di quella scuola pittorica; sui soffitti, gli dêi continuano a guidar cocchi ed a lanciar folgori. La grande galleria doveva essere la parte più lussuosa del castello; la dipintura del soffitto occupò a lungo il Le Brun: quando la scoprì, i cortigiani vi trovarono la storia del regno magnificata dalla mitologia. Il re, coll'elmo e la corazza, come un imperatore romano, dà gli ordini e lancia la folgore; accanto a lui, la Francia, Minerva, Ercole, Monsieur, il Condé, il Turenna (fig. 480); di fronte, le città abbattute sullo scudo, impaurite, supplichevoli; la Spagna, l'Olanda, la

FIG. 475. — PIETRO MIGNARD: MADAME DE MONTESPAN E SUO FIGLIO. *Museo di Avignone.* — (*Fot. Hachette*).

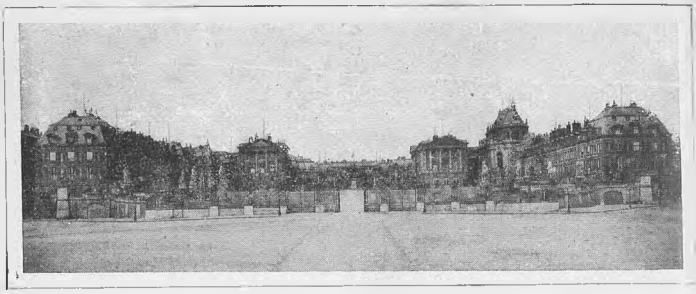


FIG. 476. — CASTELLO DI VERSAILLES.
(*Fot. Hachette*).

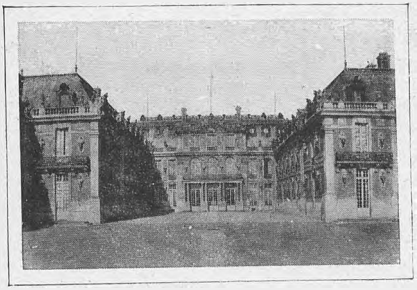


FIG. 477. — VERSAILLES. — LA CORTE DI MARMO. — (*Fot. Hachette*).

Germania, l'idra tricipite della coalizione; fuggiaschi, prigionieri schiacciati, fiumi che implorano d'esser passati, e la Fama, o Mercurio, che diffonderanno lontano il terrore del re e la sua gloria. In quest'enfasi spira un soffio epico; il Le Brun, che fissò l'immagine degli anni trionfali, presenta il re in atteggiamenti destinati alla posterità: il poeta del regno non fu uno scrittore, ma un pittore. In quella galleria furono raccolti i prodotti dei Gobelins, di Beauvais e di Saint-Gobain, mobili ed arazzi, oreficerie e specchi. Di tutto questo lusso, oggi non resta altro che l'opulenza del soffitto, in strano contrasto col deserto del pavimento. Per farsi un concetto del lusso scomparso, bisogna evocare i quadri del Rigaud, in cui il velluto granata ed i

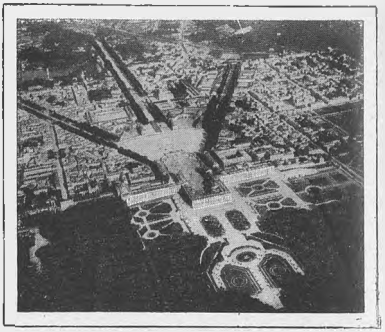


FIG. 478. — VERSAILLES A VOLO D'UCCELLO.
(*Fot. A. Schoelcher e O. Decugis*).

FIG. 479. — CASTELLO DI VERSAILLES. — FACCIATA VERSO I GIARDINI. (*Fot. Hachette*).

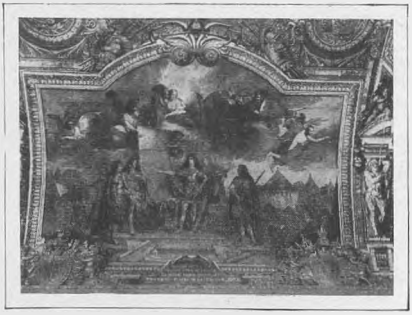


FIG. 480. — LE BRUN: LUIGI XIV ORDINA DI DAR L'ATTACCO ALL'OLANDA. PARTICOLARE DEL SOFFITTO DELLA GALLERIA DEGLI SPECCHI. — (*Fot. Hachette*).

broccati si spingono fino alla cornice e addossano le pieghe splendenti al marmo dei pilastri ed alle oreficerie (fig. 485).

Dalla manifattura dei Gobelins, ampliata e diretta dal Le Brun, uscì la mobilia di Versailles: i mille prodotti di quell'alveare componevano una decorazione naturalmente armoniosa; la imaginazione del primo pittore aveva fissato le forme del marmo, del metallo e del legno. Tra gli artisti dei Gobelins, ebbe carattere personale l'ebanista Boulle, il quale coll'ebano e il rame, con incrostazioni di stagno e di tartaruga rossa, creò una quantità di tipi molto ricercati dai signori del bel mondo, perchè vi ritrovano le qualità care a quel

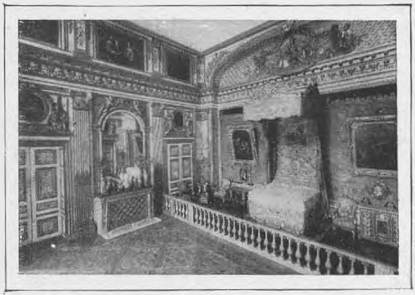


FIG. 481. — VERSAILLES. — CAMERA DI LUIGI XIV. — (*Fot. Hachette*).

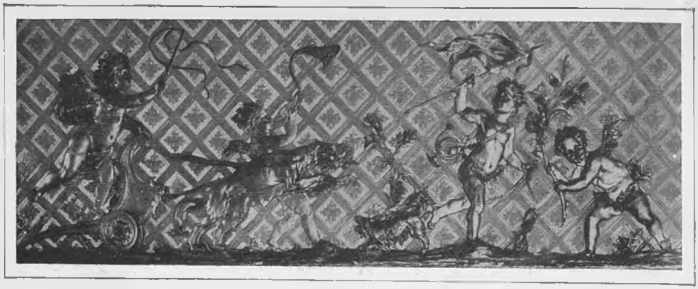


FIG. 482. — VERSAILLES. — FREGIO DEL SALONE DELL'OCCHIO-DI-BUE. (*Fot. Hachette*).

tempo: quei mobili di materiale prezioso e solidamente connessi condensano in piccole dimensioni la ricchezza ornamentale profusa nelle gallerie (fig. 487).

Dagli alti finestroni della galleria degli specchi, il re poteva contemplare la disposizione maestosa del parco del Le Nôtre. Da questo lato, il castello presenta la facciata nobile, priva di fantasie all'infuori di quelle disegnate dalla luce sui pilastri e sulle finestre innumerevoli (fig. 479). Il Mansart non dimenticò il colonnato del Louvre; come il Perrault sopra un basamento robusto decorò un piano con colonne e pilastri, dissimulò il tetto dietro un attico e sparse vasi e trofei per rompere la linea monotona della balaustrata superiore. In basso si stende un terrazzo nudo, poichè nulla deve offuscare l'orgoglio di quell'architettura. Due ampie vasche riflettono ogni sera le fiamme accese dal sole occiduo nelle finestre del castello; grandi figure di bronzo, raffiguranti i fiumi di Francia, venuti a rendere al re l'omaggio delle loro acque, sono adagiati sulle sponde docili all'imperiosa orizzontalità del terreno. Poi da tutti i lati il suolo discende, isolando nel suo splendore altiero il castello che dal fondo del parco, allo svolto d'un viale, tra due

FIG. 483. — ROBERT DE COTTE: LA CAPPELLA DI VERSAILLES. (*Fot. Hachette*).

macchie di fogliame appare talvolta bianco, liminoso, leggero, incantato come uno scenario del giardino d'Armida.

Dalla terrazza lo sguardo domina l'immenso parco, opera meravigliosa del Le Nôtre; a sinistra verso mezzodì un seguito d'aiuole in cui fiori e cespugli mettono sul terreno un disegno da ricamo e più in basso l'aranciera e la peschiera degli svizzeri. A destra, verso nord, le aiuole a ripiani in declivio scendono verso la fontana di Nettuno. Davanti, a ponente, s'apre un largo viale tappezzato di erba e fiancheggiato da una muraglia di fogliame e conduce dalla fontana di Latona, ai nostri piedi, fino a quella dove Apollo arriva sul suo cocchio tirato da quattro cavalli; di là si stende lo specchio tranquillo del canale grande e lo sguardo si va a perdere fuori del parco del Le Nôtre, verso l'orizzonte infinito.

FIG. 484. — VERSAILLES. — IL TAPPETO VERDE. — (*Fot. Hachette*).

Ai lati del tappeto verde, tra macchie fitte, il Le Nôtre tracciò un labirinto di boschetti, la cui regolarità si manifesta solo su una pianta disegnata mentre il passeggero si smarrisce entro quella rete di verde. All'incrocio dei viali è collocata una vasca, nel cui mezzo alcune figure di bronzo giacenti, umide e lucide, cogli occhi in aria guardano uno zampillo d'acqua. Una popolazione di statue bianche anima lo scenario vegetale; statue antiche o moderne, o semplici copie fanno spalliera lungo i viali; dall'alto del loro basamento videro passare il re ed il suo corteo. Non altrimenti ai grandi signori romani piaceva lasciare nelle loro vigne le statue uscite dal suolo. La gente del seicento non si stupiva d'incontrare najadi e divinità, e quando il

FIG. 485. — VERSAILLES : LA GALLERIA DEGLI SPECCHI. (*Fot. Hachette*).

FIG. 486. — VERSAILLES. — L'ARANCIERA. (*Fot. Hachette*).

Cotelle, cattivo pittore, si prova a fissare qualche prospettiva del parco, egli l'anima di figure mitologiche, come se le statue, quando sono sole, abbandonassero i piedistalli per giocare sulla rena dei viali, per cavalcar le nuvole o per diguazzare nelle vasche. Così il La Fontaine amava popolare la maestosa melanconia dei grandi parchi colle figure di Flora, di Pomona, e delle ninfe le cui figure bianche scopriva fra i rami verdi.

Le statue del parco, come le pitture degli appartamenti, non erano una decorazione senza significato, perchè entravano nell'iconografia generale del culto monarchico. All'ingresso del castello, i due gruppi tra cui passa il visitatore ricordano il trionfo della Francia sulla Spagna e sull'Impero, e le figure scolpite dominanti il cortile di marmo, sono immagini delle virtù regali.

Quando Luigi XIV andava a Versailles solo per riposarsi, il Girardon scolpì Apollo al termine della sua corsa quotidiana, e le ninfe intente a servirlo. E Apollo sul cocchio ricompare nel centro del parco, e Latona, le stagioni dell'anno, le ore del giorno, le parti del mondo e gli elementi della materia gravitano intorno alla divinità solare. Una allegoria costante dà a questa mitologia senso ed unità; uno stesso sentimento anima tutto quel popolo di statue. Oggi quelle immense gallerie dalle pitture offuscate, quei viali colle statue corrose dalla ruggine e sconnessenesse, mostrano soltanto un tempio deserto e gli arredi usati d'un culto scomparso; nè la bellezza sempre giovine degli alberi e dei fiori può dissipare la melanconia che pesa su quella

FIG. 487. — PALAZZO DEL LOUVRE. GALLERIA D'APOLLO. (*Fot. Hachette*).

FIG. 488. — LE BRUN : IL TRIONFO D'ALESSANDRO.
ARAZZO DEI GOBELINS. — (*Fot. Fenaille*).

meravigliosa decorazione d'una festa interrotta per sempre. Inoltre noi chiediamo alle opere d'arte moderna una espressione raffinata di sentimenti personali, mentre qui scultori e pittori hanno lavorato a squadre, sotto la direzione del Le Brun, e ci è difficile il distinguere nelle singole figure qualche impronta originale. Perciò in questo palazzo, come nelle vaste costruzioni medievali, non bisogna cercare l'espressione individuale, ma lasciarsi trasportare dall'ispirazione diffusa. Per evocare la grandezza commovente di Versailles bisogna risuscitare, mediante la storia o la suggestione, una quantità di sentimenti estinti. Non vi sono falsi dei, se non quelli privi di fedeli. Per mettersi con quest'arte, bisogna pensare come la Francia monarchica, che, ammiratrice di se stessa nell'immagine del suo re, solleva Luigi XIV su un piedistallo colossale per trovarlo più grande. Del resto, è un'arte non solamente decorativa; quando mai si costruirono più edifici d'allora? Il Colbert regolò porti, il Louvois armò le frontiere, e tuttora i loro lavori non

FIG. 489. — LE BRUN : CACCIA DI MELEAGRO. — ARAZZO DEI GOBELINS.
(*Fot. Fenaille*).

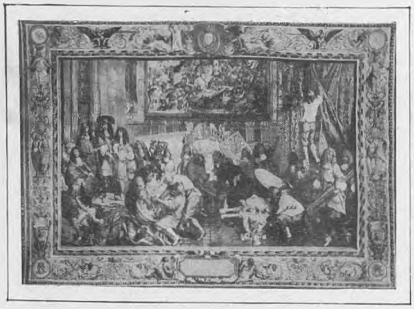


FIG. 490. — LE BRUN :
VISITA DI LUIGI XIV AI GOBELINS.
ARAZZO. — (*Fot. Manifattura dei Gobelins*).

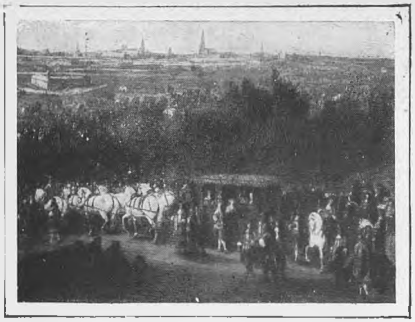


FIG. 491. — VAN DER MEULEN: ENTRATA DEL RE AD ARRAS. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

sono completamente fuori d'uso. Il Colbert fece costruire il primo osservatorio e lo stesso Claudio Perrault, che per la reggia disegnò un colonnato maestoso, seppe evitare tutte le ornamentazioni inutili e trovare la bellezza nella pura convenienza. Il Louvois ricoverò i militari feriti nel palazzo degli Invalidi, e Libérale Bruant non cercò punto di dissimulare la severità delle sue facciate sotto un rivestimento d'ordini classici; ma si preoccupò solo di distribuire bene un edificio che non era nè una caserma, nè un convento, nè un ospedale. La chiesa che il Mansard collocò vicino a quella del Bruant è invece un edificio di parata per la gloria del re; la sua facciata e la sua cupola sono forse i capolavori dello « stile gesuitico » (fig. 447).

Intanto Parigi, abbandonata dalla monarchia, continuava a spogliarsi del suo aspetto medievale. Ma le sue imprese più grandi si riferiscono ancora al re e, per salutare lui di ritorno dalle campagne, il Bondel ed il Perrault costruiscono agli ingressi dell'antica cinta gli archi trionfali che raccontano in bassirilievi le vittorie reali. Questi archi in onore del re (fig. 446) si moltiplicavano intorno alla città dov'egli non veniva più. Però egli andò ad assistere alla inaugurazione delle sue statue. Nel cuore della città furono delineate e costruite con unico progetto due piazze destinate a mettere in vista i ritratti regi, la piazza delle Vittorie e la piazza delle Conquiste (fig. 451).

Le province partecipavano da lontano a quest'arte monarchica.

FIG. 492. — LE BRUN: ARAZZO DELLE STAGIONI. L'INVERNO. — (*Fot. Fenaille*).

Artisti, come il Le Brun, denominarono la loro corporazione, Accademia; ma i migliori non resistettero mai all'attrazione della capitale. Da allora in poi occorre vivere a Parigi per raggiungere la gloria. Le trasformazioni dell'architettura urbana si propagano nelle capitali di provincia; ad Aix ed a Tolosa i nuovi palazzi sorgono sull'immagine di quelli del Marais, si imitano anche la piazza delle Vittorie e la piazza delle Conquiste. Dopo il 1680 nelle grandi città di provincia assumeva l'importanza d'un grande avvenimento l'inaugurazione delle statue di Luigi XIV, pagate dallo Stato, eseguite dagli scultori di Versailles ed aggradite dal re. Quelle statue rovinarono insieme colla monarchia ed ora i musei hanno raccolto i loro frammenti.

FIG. 493. — FONTAINEBLEAU. ARAZZO DELLE CASE REALI. (*Fot. Fenaille*).

Così, con sforzo unico nella storia di Francia, le energie artistiche del paese s'erano concentrate intorno al re. Fu una crisi che non poteva durare, però le sue conseguenze furono innumerevoli. Certo l'arte di Luigi XIV non produsse di quei capolavori che sorpassano i limiti d'un'epoca e d'una nazione per interessare l'umanità intera, ma è la sorte di questa arte fatta per commissione. Il re non aveva tempo d'attendere. Tuttavia lo sforzo immenso del Colbert non fu vano; alla fine del seicento gli artisti francesi erano infinitamente più abili dei loro predecessori. Il re vecchio fu ritratto da pittori meravigliosi, mentre i suoi ritratti da bambino dimostrano una impacciatezza meschina. Quella grazia di esecuzione, che in altri tempi distingueva le opere fiamminghe ed italiane, la ritroveremo ora nella Parigi del settecento. Il Colbert, nelle belle arti, come nelle altre sue istituzioni, pensando al presente aveva preparato l'avvenire.

BIBLIOGRAFIA. — P. CLÉMENT, *Lettres, instructions et mémoires de Colbert*, Paris, 1868-1871, 7 vol. — CH. PERRAULT, *Mémoires*, Avignon, 1759. — J.-J. GUIFFREY, *Comptes des bâtiments du Roi sous le règne de Louis XIV*, Paris, 1881-1901, 5 vol.; *Inventaire général du mobilier de la Couronne sous Louis XIV*, Paris, 1885, 2 vol. — A. DE MONTAIGLON, *Procès-verbaux de l'Académie royale....* (1648-1792), Paris, 1875 e seg. — H. JOUIN, *Conférence de l'Académie royale....*, Paris, 1883. — A. FONTAINE, *Conférences inédites de l'Académie royale...*, Paris, Sd. — H. TESTELIN,

*Sentiments des plus habiles peintres...*, Paris, 1696. — ALPH. DUFRESNOY, *L'Art de peinture*, traduit... avec des remarques, Paris, 1668. — A. FONTAINE, *Les Doctrines d'Art en France. De Poussin a Diderot*, Paris, 1908. — CHANTELOU, *Journal de Voyage du cavalier Bernin en France...*, Paris, 1885. — BERTOLOTTI, *Objest d'art transportés de Rome en France* (*N. A. A. F.*, 1880) ; *Correspondance des Directeurs de l'Académie de France à Rome...*, Paris, 1887-1906. — COMTE FRANCHI-VERNEY DELLA VALLETTA, *L'Académie de France à Rome*, 1666-1903, Turin, 1903. — LECOY DE LA MARCHE, *L'Académie de France à Rome*, Paris, 1878. — E. BOURGEOIS, *Le Grand Siècle*, Paris, 1896. — A. GENEVAY, *Le Style Louis XIV*, Paris, 1886. — A. FÉLIBIEN, *Description des divers ouvrages de peinture faits pour le Roi*, Paris, 1671. — H. JOUIN, *Charles Le Brun et les Arts sous Louis XIV*, Paris, 1889. — L. HOURTICQ, *L'Art accadémique* (*Revue de Paris*, 1904). — P. MARCEL, *Charles Le Brun*, Paris, 1909. — CH. LHUILLIER, *Le Peintre Claude Lefebvre* (*R. S. B. A. D.*, 1892). — CH. PONSONAILHE, *Jean Zueil...*, *Samuel Boissière* (su una scuola di pittura a Montpellier) (*R. S. B. A. D.*, 1904). — ABBÉ DE MONVILLE, *La Vie de Pierre Mignard*, Paris, 1730. — ST-LAMI, *Dictionnaire des Sculptures français sous le règne de Louis XIV*, Paris, 1906. — P. AUQUIER, *Puget*, Paris, Sd. — FERMELHUIS, *Eloge de Coysevox*, Paris, 1721. — H. JOUIN, *Ant. Coyzevox*, Paris, 1883. — CH. PERRAULT, *Les dix livres d'Architecture de Vitruve corrigés et traduits*, Paris, 1684. — L. DUSSIEUX, *Le Château de Versailles*, Versailles, 1881, 2 vol. — GILLE et M. LAMBERT, *Versailles et les deux Trianons*, 2 vol., Paris, 1900. — L. PÉRATÉ, *Versailles*, Paris, 1904. — A. BERTRAND, *Versailles*, Paris, 1906. — P. DE NOLHAC, *Le Versailles de Mansart* (*G. B. A.*, 1902) ; *La Décoration de Versailles au XVII siècle* (*G. B. A.*, 1895, II) ; *l'Art de Versailles, l'Escalier des Ambassadeurs* (*R. A. A. M.*, 1900). ; *l'Art de Versailles, la Galérie des Glaces* (*R. A. A. M.*, 1903). — L.-A. BARBET, *Les grandes eaux de Versailles*, Paris, 1907. Due periodici sono consacrati alla storia di Versailles : *Versailles illustré* et la *Revue de l'Histoire de Versailles*. — DE BOISLISLE, *La place des Victoires et la place Vendôme...* (*Mém. de la Société de l'Histoire de Paris*, 1888). — A. DE CHAMPEAUX, *Le Meuble*, 2 vol., Paris, 1885-1901. — E. MOLINIER, *Le Mobilier au XVII et au XVIII siècle*, Paris, 1899 ; *Le Mobilier français au Musée du Louvre*, Paris, 1903. — H. HAVARD, *Les Boulle*, Paris, 1893. — J. GUIFFREY, *Les Caffieri, sculpteurs et fondeurs-ciseleurs*, Paris, 1877 ; *Les Gobelins et Beauvais*, Paris, Sd. — GERSPACH, *Répertoire détaillé des Tapisseries des Gobelins...*, Paris, 1893. — M. FENAILLE, *Etat général des Tapisseries de la Manufacture des Gobelins*, Paris 1904-1909 (2 vol. pubblicati).

FIG. 494. — WATTEAU: LA MOSTRA DI GERSAINT.
*Collezione dell'Imperatore di Germania.*
(*Fot. della Società fotografica, Berlino, Parigi*).

Capitolo IV.

## LA FINE DEL REGNO DI LUIGI XIV E PARIGI SOTTO LA REGGENZA

L'ARTE A PARIGI; GLI ARTISTI IN CITTÀ. — TRASFORMAZIONE DELL'ARCHITETTURA BORGHESE E DELLA SUA DECORAZIONE; LA ROCAILLE. — L'ARCHITETTURA RELIGIOSA. — LA SCULTURA. — LA PITTURA; TRASFORMAZIONE DELLO STILE DECORATVO DAL LE BRUN AL LE MOYNE. — L'INFLUSSO DEL RUBENS; DESPORTES, RIGAUD, LARGILLIÈRE. — IL WATTEAU; TECNICA FIAMMINGA E POESIA PARIGINA; SUOI IMITATORI.

La lunga vecchiaia di Luigi XIV, i lutti di corte e financo i rovesci del regno, non rattristarono l'umore degl'artisti francesi: architettura, scultura e pittura sfuggirono alla tristezza del regno, al suo declinare. La scomparsa del re non interruppe la continuità della storia intellettuale di Francia; forse levò la briglia al libertinaggio, ma esso è in ogni caso posteriore alla fantasia spiritosa dei pittori. L'opera del Watteau, che meglio esprime lo spirito della reggenza, era presso a poco terminata quando morì Luigi XIV. Da molto tempo, fin dalla scomparsa del Colbert, l'arte francese aveva cessato d'essere cosa del re, e solo perchè ci fermiamo a contemplare il sole di Versaiells, sì lento ad estinguersi, non vediamo prima d'ora il

FIG. 495. — ROBERTO LE LORRAIN: ALTORILIEVO DEL PALAZZO DI ROHAN. *Stamperia Nazionale.* — (*Fot. Neurdein*).

risveglio di Parigi, mentre già in quei primi anni che pesano gravemente sulla corte, la vivacità nervosa del settecento s'è impadronita dell'anima della città.

Alla metà del secolo XVII, Parigi contava un gran numero d'amatori di quadri e di rarità, che col nome di *curiosi* formavano una piccola società separata, esposta ai motteggi del bel mondo. I curiosi di pittura si moltiplicarono rapidamente e se anche non tutti erano ricchi abbastanza da diventare collezionisti, costituirono pure un ambiente molto colto, pronto all'ammirazione ed alla critica, e quando il regale mecenate lasciò andare gli artisti, una clientela borghese fu pronta ad accoglierli ed un pubblico numeroso ad interessarsi dei loro lavori. Alla società di corte succede la *bonne-compagnie* della città e le esposizioni di pittura mettono in vista gli artisti. L'arte non può più vivere di dottrine astratte e puramente accademiche: è necessario tacere e per quanto le teorie del Le Brun si vadano ancora ripetendo, sono pure sempre meno applicate. Gli allievi migliori

FIG. 496 E 497. — GUGLIELMO COUSTOU: I CAVALLI DI MARLY. PIAZZA DELLA CONCORDIA, PARIGI. (*Fot. Hachette*).

FIG. 498. — COUSTOU FIGLIO: SARCOFAGO DEL DELFINO. *Cattedrale di Sens.* (*Fot. Neurdein*).

della scuola fanno presto a spogliare la pedanteria accademica; ora si riconosce loro quell'elevata posizione morale reclamata in altri tempi dai fondatori dell'Accademia. I più di essi appartengono alla buona società e partecipano della vita elegante del loro tempo: i loro autoritratti ce li fanno vedere davanti al cavalletto, ma in abito di società ed in parrucca di cerimonia; con una mano stringono la tavolozza o lo scalpello, l'altra s'agita per accompagnare le parole della conversazione, hanno il viso intelligente e gentile che sorridendo chiede l'approvazione. In mezzo a questi artisti, parlatori eleganti, la fisonomia riflessiva ed astratta di un Poussin o d'un Filippo di Champaigne avrebbe un'aria bisbetica; uno di loro, Antonio Coypel, era perfino scrittore, e con fare che ricorda il Boileau mise in versi i precetti artistici della pittura. Naturalmente, pittori letterati di tal fatta non potevano fare a meno di tradurre in quadri, magari con un eccesso di spirito, gli intendimenti di Virgilio e del Racine: la società satura di letteratura cercava nella pittura storica lo stesso godimento intellettuale che chiedeva alla lettura.

Alla fine del regno di Luigi XIV esisteva dunque una scuola parigina, diversa per indole dalle scuole italiane o fiamminghe del medio evo e del Rinascimento, tenera meno delle tradizioni di bottega che dello spirito di solidarietà tra i suoi membri. Perciò, anche il suo stile è più difficile a definire, specialmente perchè composto d'elementi disparati: le più grandi varietà di tecnica e di temperamento erano

FIG. 499. — JOUVENET: DEPOSIZIONE DALLA CROCE. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 500. — DE LA FOSSE: ARAZZO DELLE METAMORFOSI. DIANA RITORNA DALLA CACCIA. — (*Fot. Hachette*).

ugualmente gradite al gusto parigino, e le trasformazioni vi si operano con rapidità, perchè un pubblico raffinato ed attento si stanca presto. Tuttavia, anche nel succedersi delle mode essa mostra una certa continuità, come c'è un'unità nella diversità dei suoi individui.

I principî accademici non possedevano più la autorità necessaria per imporsi ad una società che non voleva essere annoiata. Mentre Luigi XIV si recava a Marly od al Trianon a riposarsi della maestosità di Versailles, ed ai suoi artisti chiedeva d'essere gentili e sorridenti, a Parigi la nobiltà e la borghesia facevano allestire palazzi accortamente disposti ed elegantemente decorati per inquadrarvi la loro vita mondana. È la trasformazione subìta dalla mobilia mostra l'abilità degli artieri nel comprendere i gusti della società e le esigenze della comodità: seggiole, tavole, scrittoi hanno trovato le forme più adatte a conciliare l'utilità e la grazia; i dossali ed i bracciali delle poltrone s'incurvano per accogliere la persona; i sedili ingegnosi immaginati allora sembrano conservare gli atteggiamenti dei conversanti. L'ebanista, per fabbricare tavole solide e dal profilo nervoso, s'associa il cesellatore, e collabora col tappezziere per produrre sedie comode; poi, le forme arrotondate e le linee affinate passano dai mobili alla decorazione della casa. Opere d'architettura, pilastri, colonne, attici, coronamenti, cedono il posto all'arte del falegname; ai marmi ed agli stucchi massicci subentrano fondi di legno

FIG. 501. — ANTONIO COYPEL: ESTER ED ASSUERO. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

dipinti a tinte chiare, incorniciati da sottili nervature dorate, arrotondati agl'angoli e fuggenti di qua e di là in un groviglio di decorazioni. E mentre il Le Brun ed il Lepautre solevano accumulare instancabilmente i motivi d'ornato, Roberto de Cotte, l'Oppenord ed il Boffrand amano lasciare alle pareti ed al soffitto la loro luminosa nudità,

FIG. 502. — CARLO-ANTONIO COYPEL: PERSEO CHE LIBERA ANDROMEDA. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

e per aumentare la luce penetrante dalle finestre ampliate, rizzano alti specchi sui caminetti. La pietra si dà ad imitare il legno, e la muratura è costretta a contorcersi come i mobili. Le grandi fabbriche, per esempio il palazzo Soubise, conservano all'esterno una maestà classica che non lascia sempre prevedere l'elegante gentilezza della decorazione interna; ma le case comuni sembrano far di tutto per piacere: spesso s'incontra fin sulla porta un accenno barocco, e poggiuoli di ferro graziosamente attorti danno a buon conto alla facciata una gaiezza sorridente.

FIG. 503. — JOUVENET: RISURREZIONE DI LAZZARO. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

Perfino l'architettura religiosa accolse il nuovo stile brioso. La navata di S. Luigi en-l'Ile è decorata come un sa-

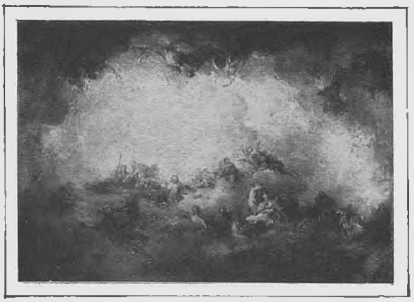


FIG. 504. — LE MOYNE: L'OLIMPO. SCHIZZO DEL SOFFITTO. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 505. — DE LA FOSSE: TRIONFO DI BACCO. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

della porcellana modellata. La cappella del castello di Versailles mostra fin dove si potesse rallegrare lo stile dei gesuiti senza renderlo

FIG. 507. — LE MOYNE: ERCOLE ED ONFALE. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

lotto; il Meissonier aveva proposto per San Sulpizio una facciata in cui i coronamenti ed i capitelli classici erano ondulati come le oreficerie *rocaille*. Non fu eseguita, ma non tutti s'accorsero ch'era assurdo cercare nella muratura le forme del legno scolpito, del metallo cesellato o

FIG. 506. — F. J. DE TROY: COLAZIONE DI OSTRICHE. *Museo Condé a Chantilly.* (*Fot. Hachette*).

completamente profano. Versailles non è, come l'Escuriale, un convento reale, un palazzo intorno ad una chiesa; Versailles è una casa di campagna ampliata per accogliere la corte ed i servizi della monarchia. Tuttavia, bisognava alloggiarvi anche Dio. La chiesa del Mansart e di Roberto de Cotte, attigua al palazzo, permette a Luigi XIV di recar-

visi senza salire scale. L'architettura non partecipava più delle altre arti alla tristezza del regno; mai lo stile dei gesuiti aveva ancora raggiunto tale eleganza mondana, mai ornamentazione di chiesa aveva messo in mostra tanta gentilezza profana come le pitture del Coypel sulla volta di questa cappella, molto

FIG. 509. — RAOUX : VESTALE.
*Museo di Montpellier.* (*Fot. Hachette*).

ameno (fig. 482).

La stessa eleganza si riscontra in quest'epoca nella scultura. Dal grande sforzo decorativo di Versailles, gli artisti hanno tratto vantaggio. Le opere del seicento posteriori al Coysevox ed al Girardon, manifestano tutte un'abilità d'esecuzione, una destrezza di mano che mancavano talvolta agli onesti praticoni della Versailles della prima maniera. Un allievo del Girardon, Roberto di Lorena, ci ha lasciato

FIG. 508. — SANTERRE :
SUSANNA AL BAGNO.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

più gaia degli appartamenti del castello. A Versailles, Iddio fu servito dopo il re, ma vi trovò un alloggio più

FIG. 510. — RAOUX : MADAMA
BOUCHER IN COSTUME DI VESTALE.
*Museo di Versailles.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 511. — CARLO-ANTONIO COYPEL: ARAZZO DI DON QUICHOTTE. IL BALLO. — (*Fot. Fenaille*).

un grazioso esempio di statuaria decorativa: nel suo famoso gruppo dei cavalli all'abbeveratoio, su un'antica porta di scuderia nel palazzo Rohan, seppe infondere abilissimamente nella pietra lo slancio leggero della pittura (fig. 495). Il Coysevox continua nell'opera dei suoi scolari, i fratelli Nicola e Guglielmo Coustou. Il secondo specialmente conserva la precisione incisiva del maestro; i suoi cavalli di Marly hanno una vita focosa nelle forme tagliate da uno scalpello elegante; la linea diviene acuta e nervosa; da quel momento la statuaria anche nello sforzo verso la pompa oratoria non lascia più scomparire, tra le volgari rotondità, i particolari spiritosi e decisi (fig. 496, 497).

I pittori si dovettero adattare all'esigenze della nuova decorazione. La chiarezza delle stanze dissipa le ombre della pittura bolognese; i riquadri tra il legname bianco e gli specchi devono irradiare la luce anch'essi e quando sono dipinti imitano la leggerezza e la trasparenza del cielo. Sono scomparse le bugne dorate e le sculture gravanti sopra le gallerie di Luigi XIV; ora non vediamo lassù altro che cielo e nubi e in mezzo a loro il volitare d'agili figure. Sotto le volte della chiesa degl'Invalidi, i decoratori, allievi del Le Brun, fanno già mostra d'abilità nel muovere i corpi verso l'alto. Tra essi il migliore fu Giovanni Jouvenet (1644-1717), che nel gruppo di Normandia rappresenta la scuola di Rouen, come i Restout quella di Caen. Questo artista, mal-

FIG. 512. — CARLO-ANTONIO COYPEL: ARAZZO DI DON QUICHOTTE. INGRESSO DELLE PASTORELLE. (*Fot. Fenaille*).

grado la forza della sua immaginazione, aveva preso la buona abitudine di dipingere sempre dal vero; così creava facilmente composizioni robuste e di grande drammaticità: la Francia non ebbe molti pittori capaci al pari di lui di muovere i portatori nella deposizione dalla croce o i pescatori nella pesca miracolosa e di dirigere verso un unico sforzo un gran numero di gesti focosi. Talvolta, se il suo colorito fosse più chiaro, crederemmo di trovarci davanti a un Rubens (fig. 499, 503).

Solo nei continuatori del Le Brun, Carlo de la Fosse e poi il Le Moyne, la figura umana si muove con quella snellezza elegante che il Correggio per primo aveva attuato quasi scherzando (fig. 504, 505). L'insegnamento accademico aveva ideato un tipo tranquillo, d'una correttezza un po' pesante; ai decoratori mondani non costò molta fatica ridurlo a più belle maniere. I visi perdono alquanto della fredda regolarità di Apollo e di Niobe; il naso meno diritto, un po' meno di rotondità nel modellato, occhi più vivi per far credere al pensiero sempre sveglio, e poi una flessibilità elegante nelle giunture, e articolazioni più fini e il rilievo faccettato e i panneggi non più tranquilli: quelle membra agili paiono sempre pronte agli scorci acrobatici visti di sott'insù. E questa trepidazione nervosa della forma caratteristica dell'arte francese, non si cheterà prima del David, quando uno stile statuario imporrà l'immobilità anche ai gesti furiosi.

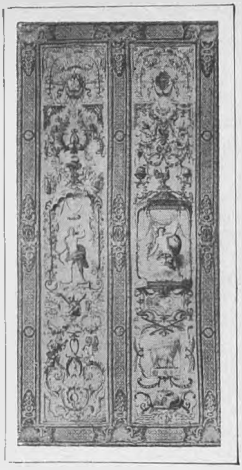


FIG. 513. — CLAUDIO AUDRAN: I MESI. LUGLIO E AGOSTO. ARAZZO. — (*Fot. Fenaille*).

FIG. 514. — RICAMO DEL XVIII SECOLO. *Museo delle Arti decorative.* (*Fot. Hachette*).

Nei quadri storici, religiosi o pagani dei Coypel e dei De Troy, riconosciamo indubbiamente le divinità del Poussin e gli eroi del Le Brun, vestiti alla moda dei centurioni bracati della Colonna Trajana, e perfino

FIG. 515. — TOURNIÈRES: UN MAGISTRATO. *Museo di Caen.* — (*Fot. Hachette*).

gli intendimenti psicologici e storici cari all'Accademia; ma nel portamento e nel drappeggiarsi le figure mostrano ora un certo contegno appreso nei salotti o nei teatri. Esprimono i sentimenti colla vivacità di gesto e di minaccia e coll'esagerazione spiritosa proprie d'un attore pratico del palcoscenico. I personaggi della pittura storica hanno deposto il fare scolastico ed hanno assunto i modi della buona società. Nell'*Eneide* d'Antonio Coypel, al Palazzo Reale, i contemporanei passando potevano riconoscere più d'una dama di corte. Anche la pittura religiosa risente del gusto dell'epoca: la Susanna del Santerre lascia in dubbio, se l'autore ammirasse di più l'eleganza delle Veneri antiche o la gentilezza delle sue modelle parigine (figura 508). La stessa grazia un po' esile l'avevano già mostrata le sante del Le Sueur, rendendo così più commovente la loro pietà lagrimosa. Ma all'avvicinarsi del settecento i visi femminei non avventurano più la loro bellezza delicata nelle violenze della passione; quei giuochi di fisonomia e d'atteggiamento in cui l'Accademia metteva tanta intenzione, ora da quelle attrici seducenti sono disciplinati in modo che esse rimangono sempre belle. Come Giovanni Raoux, molti credevano d'essere pittori di storia perchè sapevano lisciare un abito di seta e profilare un volto grazioso (fig. 509, 510).

Di fronte a questi amabili continuatori del Le Brun, ecco penetrare in Francia dalle Fiandre un nuovo concetto

FIG. 516. — LARGILLIÈRE: RITRATTO DI UN MAGISTRATO. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 517. — RIGAUD: RITRATTO DI J.-F.-P. D^E CRÉQUI FANCIULLO.
*Museo del Louvre.*

FIG. 518. — RIGAUD: MARCHESE DI DANGEAU.
*Museo di Versailles.*

(*Fot. Hachette*).

FIG. 519. — RIGAUD: GASPARE DI GUEYDAN CHE SUONA LA PIVA.
*Museo d'Aix.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 520. — LARGILLIÈRE: RITRATTO DI MADAMA DI GUEYDAN.

FIG. 521. — RIGAUD: RITRATTO DI BOSSUET. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

della pittura. L'Accademia s'era formata un'estetica estraendola dall'opera del Poussin; ma quest'opera, eccellente per educare lo spirito, non bastava a formare un abile artiere, ed i decoratori, intanto che discutevano sulla psicologia pussiniana, dovevano di regola cercare altrove i loro modelli. Li trovarono prima in Italia, tra i bolognesi: la pittura oscura del Caravaggio s'impone nelle decorazioni secentesche. Verrà poi la chiarezza del Rubens a dissipare le ombre fumose di Bologna, e già ai tempi del Le Brun si hanno « rubenisti » appassionati che insorgono contro le proposizioni del dogma accademico. Davanti alla freschezza ed alla vivacità del suo colorito, molti amatori ed alcuni pittori comprendono l'insufficenza del « pussinismo ». Alla stessa epoca, il Van der Meulen, portava nella bottega dei Gobelins qualcuna delle migliori qualità fiamminghe; ma la gente, troppo tenera dell'espressione morale e del bel disegno, non osservava la luce limpida dei suoi paesaggi e la gentilezza pittorica dei suoi gruppi. Umili fiamminghi dipingevano animali, fiori e frutta sui cartoni per gli arazzi, senza pensare che nella loro pratica c'era di che rovesciare l'estetica del Primo Pittore.

Quando l'opera decorativa dei Gobelins e di Versailles fu sospesa, tutti quei piccoli ingegni messi in libertà dedicarono le loro forze ai quadretti di genere, che gli amatori ricercano per le loro gallerie, perchè i collezionisti non sono teorici: comperano ciò che loro piace, senza subordinare l'ammirazione alle deduzioni ra-

FIG. 522. — LARGILLIÉRE: RITRATTO DELL'ARTISTA, DI SUA MOGLIE E DELLA FIGLIA. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 523. — FRANCESCO DESPORTES: AUTORITRATTO.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

gionate. Per questo ebbero sempre i loro favori i piccoli artisti che valgono principalmente per l'abilità manuale.

Il Desportes (1661-1743) è allievo e continuatore dei fiamminghi: nelle sue nature morte — legumi, frutta e selvaggina — e nei suoi animali par di sentire ancora il brio dello Snyders, solo un po' più composto, come si conviene a uno storiografo del canile reale. Accanto alla selvaggina ed al cane, talvolta dipinse anche il cacciatore (fig. 523, 524).

Tra i migliori pittori di questa scuola sono alcuni ritrattisti, e sono tali per aver parlato bene il linguaggio esatto e colorito usato mezzo secolo prima dal Rubens: Giacinto Rigaud (1659-1743), che copiò assiduamente il Van Dyck; Nicola Largillière (1656-1746), educato ad Anversa. Essi fanno passare nella pittura i caratteri della vita fisica; il Rubens aveva insegnato loro come il colore possa diventare carne e sangue; la pelle secca e dura d'un viso magro, l'epidermide madreperlacea d'un viso biondo erano cose che il Vouet, il Poussin ed il Le Brun avevano disprezzato di mostrare; i ritratti del Largillière e del Rigaud invece sono dotati di vita fisica. Il Rigaud dipinge a pennellate secche e con colori decisi; in parte la robustezza dei suoi modelli sembra derivare dalla solidità della sua tecnica. Il suo fare è nervoso, fine, incisivo e modella con franchezza un viso ossuto, le cartilagini del naso, le falangi delle dita e le pieghe del raso. Questo sistema di modellare a faccette rende più leggere le rotondità sempre vol-

FIG. 524. — DESPORTES: RITRATTO DI CACCIATORE.
*Museo del Louvre.*
(*Fot. Hachette*).

FIG. 525. — WATTEAU: PAGINA D'ALBUM.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

gari ed affina il viso dandogli quell'acutezza tagliente che manifesta l'intelligenza nel fuoco degli sguardi e nell'ammirazione di tutti i tratti. Togliete la parrucca ed avrete già una maschera viva con due occhi scintillanti ed una bocca spiritosa, una maschera parlante come un pastello del La Tour o un busto dell'Houdon. In mezzo alla farragine di tende chiassose, d'arazzi, d'argenterie e di mantelli gallonati, c'è sempre un viso vigorosamente scolpito che non si lascia sopraffare da quell'opulenza tumultuosa. Sotto l'immagine lasciataci da lui usiamo rappresentarci la maestà regale di Luigi XIV invecchiato, ma anche le facce maliziose del Boileau e del La Fontaine e il viso franco e robusto del Bossuet (fig. 517-519, 521).

Il Largillière, malgrado il vigore dell'arte sua, mostra maggiore tenerezza; dipinge con amore le delicate sfumature delle carni, dei tessuti fini e dell'atmosfera, i riflessi turchini d'una pelle molto bianca, i passaggi cangianti d'una piega di raso o l'oro dell'autunno che si spegne nella bruma; alle volte un certo sdilinquimento in lui fa presagire il colorito stanco del Nattier: il settecento diluirà nel pallore della sua decorazione i robusti colori d'Anversa. Il suo pennello non ha quel mordente che nel Rigaud dava alle volte la stessa consistenza ai riccioli della parrucca come ai tortiglioni d'ottone o di legno dorato; carezza più mollemente le forme rotonde; perciò il Largillière sapeva meglio che il Rigaud dipingere figure femminili, dà riflessi azzurri alle sue luci, attenua i suoi rossi per rendere più fine il pallore di-

FIG. 526. — WATTEAU: PAGINA D'ALBUM.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 527. — WATTEAU : L'INDIFFERENTE.

FIG. 528. — WATTEAU : GILLES.

*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

stinto, e perfino i suoi scabini, i suoi magistrati in gran gala mostrano una certa eleganza civettuola e quasi un desiderio femminile di piacere (fig. 516, 520, 522).

Verso questa stessa epoca Francesco de Troy e parecchi altri

FIG. 529. — LANCRET : GLI ATTORI DELLA COMMEDIA ITALIANA.

FIG. 530. — PATER : CONVERSAZIONE NEL PARCO.

*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 531. — WATTEAU: LA DANZA.
*Collezione dell'Imperatore di Germania.*
*(Fot. della Società fotogr. Berlino, Parigi).*

cercavano così di rendere l'eleganza del loro tempo col molle linguaggio dei pittori di Anversa. Ma presso la maggior parte di essi la vivacità briosa era quasi annullata dalla maestà dello stile anteriore e la preoccupazione del « disegno nobile ».

Il Watteau (1684-1721) venne dalla Fiandra a Parigi e diede la più fine espressione dello spirito parigino. Se fosse rimasto nel suo paese natio avrebbe senza dubbio continuato il Téniers, se fosse venuto vent'anni prima sarebbe stato come il Van der Meulen arruolato tra i seguaci del Lebrun, dipingendo le battaglie, le caccie o le feste di Luigi XIV. Ma, nel 1702, non vi era più un'organizzazione amministrativa per incatenare la sua indipendenza. Il Gillot gli diede esempi dell'arte di disegnare con spirito ed egli non conobbe altra legge che di soddisfare il suo gusto e quello dei suoi amici. Gli amanti della pittura s'erano innamorati delle finezze del pennello contemplando i quadretti del Téniers.

Vi era un pubblico per riconoscere ed ammirare l'abilità spiritosa del Watteau e il pittore potè, anche a Parigi, continuare la sua educazione tecnica davanti ai Rubens del Lussemburgo e ai Veneziani della collezione Crozat. Sui suoi piccoli pannelli si vedranno passare alcuni riflessi di questi maestri: la freschezza madreperlacea e lo splendore liquido del Rubens, i rossori ardenti di Tiziano e le sete argentine del Veronese, ma la grandezza di questi genii robusti

FIG. 532. — WATTEAU: DIVERTIMENTI CAMPESTRI. — *Collezione dell'Imp. di Germania.*
*(Fot. della Società fotogr. Berlino, Parigi).*

FIG. 533. — WATTEAU: L'IMBARCO PER CITERA.
*Museo del Louvre.* (*Fot. Neurdein*).

si è sottilizzata: dalla materia fiamminga lattea e sanguigna egli ha tratto un elisir sottile e privo degli odori brutali della realtà. Inventato da naturalisti esuberanti, questo linguaggio descrive ora una società raffinata in ciò che essa ha di più fittizio, il mondo dei salotti e quello dei teatri. Il Watteau ha lavorato presso alcuni decoratori di teatro e i suoi sogni più teneri sembrano evocati da un grazioso minuetto fantastico. Gli attori che egli ha amato non rappresentano le parti eroiche delle tragedie: essi non esprimono sentimenti patetici in mezzo a palazzi classici, portano talvolta i costumi della commedia italiana, ma più spesso vesti imaginate dal pittore e, come quelle del tempo, indicate a far risaltare l'eleganza disinvolta di queste piccole figure. Gli uomini sono impettiti, briosi, ritti sui garretti nervosi, pronti a cadere in ginocchio, come a fare una piroletta ed il loro viso acuto e vivo li rivela carezzevoli e astuti come graziosi felini. Alle loro provocazioni le dame acconsentono solo a metà e solo a metà resistono. Il loro aspetto è svegliato e la testa fine dai capelli ac-

FIG. 534. — WATTEAU: IL CONCERTO.
*Collezione dell'Imperatore di Germania.*
(*Fot. della Società fotogr. Berlino, Parigi*).

FIG. 535. — LANCRET:
LA FONTANA DI PEGASO. — *Collezione dell'Imperatore di Germania.*
[(*Fot. della Società fotogr. Berlino, Parigi*).

comodati sotto la cuffia è mobile sopra l'alta nuca come una testa d'uccello, il ventaglio è sempre in movimento e sulle pieghe dell'abito di seta la luce cambia di colore, saltella sinuosa mossa da gesti minuti e cadenzati. Questi vivaci atteggiamenti, questi sprazzi lucenti brillano sull'ombra vellutata del fogliame o sull'atmosfera azzurrina dello sfondo. Gl'improvvisi lampi della seta sfumano un poco nel mistero del paesaggio, come i sussurri d'amore nel silenzio maestoso della sera.

Il piccolo universo del Watteau è proprio suo. I suoi parchi fittizi non rassomigliano affatto ai paesaggi storici ed è sorprendente vedere come il disegno delle sue figurine ricorda poco quello dell'Accademia: niente gesti espressivi nè atteggiamenti da statua, niente di quel sapiente modellato tratto dal vero o dall'antico; il pittore preferisce il fruscìo della seta, le rotondità dei garretti, il chinar delle nuche, tutte le pose eleganti che significano solo il desiderio di piacere. All'umanità astratta della nostra scuola ha sostituito delle figure di fantasia, ma di una fantasia al modo di Fiandra, tutta penetrata d'osservazione.

Nel suo *Imbarco per Citera*, il Watteau ha riunito i gruppi amorosi sparsi nella sua opera. Squisita assemblea! Le coppie si decidono con esitazione, si parte con lentezza, con dubbi, ma la discesa del suolo è così dolce e l'esempio così attraente! Il Watteau non ha riassunto là soltanto le seduzioni della sua arte nervosa e carezzevole. Questo capriccio di poeta simbolizza l'opera intera del pittore: a

FIG. 536. — LANCRET:
L'ESPOSITORE DI BELLE VEDUTE.
*Collezione dell'Imperatore di Germania.*
(*Fot. della Società fotogr. Berlino, Parigi*).

tante « conversazioni galanti » non v'è conclusione più naturale che questa traversata verso l'isola di amore. Parigi e la Versailles della Reggenza avrebbero potuto vedere qui più che una graziosa fantasia. A quella società nella quale uomini e donne non avevano distrazione più cara che di tentare le loro armi di seduzione, questo imbarco per Citera e le minute cerimonie della partenza mostravano la ragione profonda delle relazioni mondane.

FIG. 537. — LANCRET : LA CAMARGO.
*Collezione dell'Imperatore di Germania.*
*(Fot. della Società fotogr. Berlino, Parigi).*

Ma se gli uomini del XVIII secolo hanno molto amato il Watteau, lo hanno fatto quasi sempre senza confessarlo francamente. In ciascuno d'essi ragionava un teorico classico, pregno di antichità e di psicologia, ed essi non trovano nulla nella loro dottrina che non sia opposto alle loro tenerezze segrete.

Il Watteau non poteva essere veramente imitato che da fiamminghi mal infrancesati: egli fu copiato dal Lancret e dal Pater, suo compatriota. Nel corso del XVIII secolo li distinguiamo facilmente dagli altri pittori di feste galanti e di pastorali. Il loro paesaggio conserva nella fantasia la giustezza dell'effetto ed il senso della realtà. Le loro piccole figure rivelano artisti che non hanno mai pensato a modellare il corpo umano; essi fanno scherzare la luce sulle pieghe della seta, allungano i profili, affinano le estremità in punte nervose, si divertono alle smorfie graziose dei loro pastori o dei loro commercianti come un tempo Brueghel e Téniers si rallegravano dell'aspetto grottesco dei loro piccoli mostri.

FIG. 538. — LANCRET : L'INVERNO.
*Museo del Louvre.*
*(Fot. Hachette).*

BIBLIOGRAFIA. — D'ARGENVILLE, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, t. IV, Paris, 1762. — MARIETTE, *Abecedario...*, Paris, 1851-1860, 6 vol. — J. GUIFFREY, *Livrets des Expositions de peinture depuis 1673 jusqu'a 1800*, Paris, 1669-1875. — P. MARCEL, *La Peinture française au début du XVIII siècle*, Paris, 1906. — C. PONSONAILHE, *Les deux Rane* (*R. S. B. A. D.*, 1887). — F. ENGERAND, *Les Commandes officielles faites à Jean Restout* (*R. S. B. A. D.*, 1896). — A. VALABRÈGUE, *Claude Gillot* (*G. B. A.*, 1899, I et II). — G. DUPLESSIS, *Les Audran*, Paris, Sd. — E. et J. DE GONCOURT, *L'Art du XVIII siècle*, Paris, 1880-1883, 2 vol. — P. MANTZ, *Watteau*, Paris, 1892. — P. FOUCART, *Watteau à Valenciennes* (*R. S. B. A. D.*, 1892). — A. ROSENBERG, *Watteau*, Bielefeld, 1896. — E. HANNOVER, *Watteau*, Berlin, 1889. — G. SÉAILLES, *Watteau*, Paris, Sd. — L. DE FOURCAUD, *Watteau* (*R. A. A. M.*, 1901 et 1904). — P. DORBEC, *L'Exposition de la Jeunesse au XVIII siècle* (*G. B. A.*, 1905, I). — P. FOUCART, *Antoine Pater* (*R. S. B. A. D.*, 1887). — M. HÉNAULT, *Antoine Pater* (*R. S. B. A. D.*, 1899). — P. MANTZ, *Largillière* (*G. B. A.*, 1893, II). — LADY DILKE, *Les Coustou* (*G. B. A.*, 1901, I).

FIG. 539. — PIAZZA DELLA CONCORDIA A PARIGI.
(*Fot. Hachette*).

Capitolo V.

## L'ARTE PARIGINA SOTTO LUIGI XV E LUIGI XVI

GLI ARTISTI ED IL PUBBLICO PARIGINO. — L'INFLUSSO DELLA MONARCHIA. — LA PITTURA STORICA E LA PITTURA DECORATIVA; BOUCHER; MITOLOGIA GALANTE E PASTORALI. — LA DECORAZIONE DEL LIBRO. — LA TOUR. — NATTIER. — CHARDIN, PITTORE DI INTERNI E DI NATURA MORTA. — LA PITTURA SENSIBILE DEL GREUZE. — FRAGONARD. — I PAESAGGI DI GIUSEPPE VERNET E DI UBERTO ROBERT. — LA SCULTURA. — BOUCHARDON. — PIGALLE E FALCONET. — LE PORCELLANE DI SÈVRES. — PAJOU, CLODION, I CAFFIERI. — HOUDON. — L'ARCHITETTURA CIVILE, LO STILE CLASSICO E LA ROCAILLE. — LE TRASFORMAZIONI DI PARIGI, GABRIEL. — I PALAZZI. — TRASFORMAZIONI NELLE CITTÀ DI PROVINCIA. — L'ARCHITETTURA SACRA.

L'istituzione delle esposizioni di pittura e di scultura, divenute regolari dopo il 1737 ed il loro continuo successo dimostrano quale posto crescente tenesse, nelle preoccupazioni del mondo parigino, il lavoro degli scultori e dei pittori. Dopo che aveva cessato di essere unita alla religione per diventare un gioco di raffinati, mai l'arte s'era diretta ad un pubblico così numeroso e aveva trovato nella società un appoggio così esteso. Forse allora si vede meno pittura nella decorazione delle gallerie principesche, ma se ne mette molto di più nelle case borghesi. L'amatore non è più necessariamente un finanziere vanitoso o un maniaco della curiosità: statue e quadri, o più spesso qua-

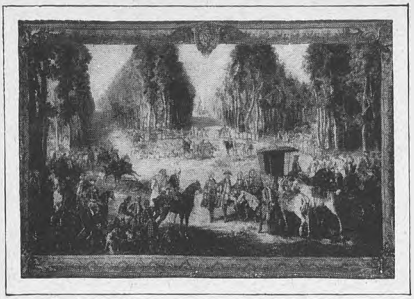


FIG. 540. — OUDRY: CACCIA DI LUIGI XV (ARAZZO). — (*Fot. Fenaille*).

dretti e statuette entrano in ogni ricco mobilio: ve ne sono per la sala da pranzo, per il salotto, per la stanza di toletta. L'educazione del pubblico si fa ogni anno all'esposizione dell'Accademia reale. Se ne interessa una folla di visitatori, i quali non vengono sempre per fare acquisti: tra essi bisogna contare i critici, i teorici, e il numeroso pubblico raccolto in questa distrazione parigina. Le opere d'arte non nascono più per soddisfare qualche Mecenate; esse appaiono in mezzo all'attenzione generale: gli artisti sono spronati o criticati, e respirano l'atmosfera eccitante e un po' fittizia, senza la quale l'arte dei tempi moderni non potrebbe vivere.

Il re non si disinteressa delle belle arti, egli deve trasformare in parecchie parti il castello e il parco di Versailles; ha perfino distrutto il famoso scalone degli ambasciatori per allestire appartamenti alla moda novella; a Fontainebleau egli teneva consiglio in un salone decorato di pitture dal Boucher e dal Van Loo (fig. 621). Dopo il duca d'Antin, il quale aveva riannodate le relazioni fra l'arte e lo Stato, un po' rilassate alla fine del regno di Luigi XIV, i successivi ispettori delle costruzioni, Tournehem, Marigny, Angivillers, amministrarono con intelligenza ed attività grazie alle istituzioni del Colbert. La fabbrica di Beauvais non produsse mai più graziosi arazzi che sotto la direzione del pittore Oudry (fig. 540, 541), ed i prodotti di Sèvres, manifattura reale, caratterizzano a meraviglia, l'eleganza vivace dello stile

FIG. 541. — OUDRY: CACCIA DI LUIGI XV (ARAZZO). (*Fot. Fenaille*).

FIG. 542. — OLLIVIER: IL THÉ ALL'INGLESE NEL PALAZZO DEL PRINCIPE CONTI. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

Luigi XV. Il Marigny aveva ripresa un'idea cara agli antichi re, che sovente avevano richiesto a paesisti di ritrarre le città ed i castelli di Francia. Egli fece dipingere da Giuseppe Vernet i principali porti francesi nel momento stesso nel quale la guerra dei sette anni li rendeva deserti di navi. Egli aveva anche pensato di dirigere l'arte francese verso una maggiore severità classica, ma l'intervento del Governo non aveva più possanza sulla forma dello stile. L'inspirazione veniva ora dal grande pubblico; l'artista ambiva ancora più il favore di Parigi che quello di Versailles. Il re non è che un cliente molto ricco. Egli domandava al Boucher ed al Fragonard, non, come Luigi XIV, la glorificazione per mezzo di allusioni mitologiche, ma, come i finanzieri amatori d'arte, immagini galanti per dilettare l'occhio. Abbandonando lo stile maestoso, la decorazione monarchica toglieva alle « pitture di storia » la loro principale ragione d'essere. Esse tuttavia non spariranno, ed anzi riprenderanno una specie di vitalità artificiale quando lo Stato si incaricherà di ordinarne e di creare musei per accoglierle.

FIG. 543. — BOUCHER: LA POMPADOUR. *Collezione Schlichting.*

I « pittori di storia » seguirono l'esempio del Le Moyne e dimenticarono quel pio rispetto col quale il secolo XVII aveva trattato l'antico. Le forme divine o eroiche s'allungano, si curvano, si affinano, a gusto dell'artista, ed i drappeggiamenti si spiegazzano minutamente o si rompono in riflessi serici. Il pennello disegna un modellato nervoso con

passaggi di piani decisi, cercando la forma acuta che spezza le stoffe e taglia piani netti nella rotondità delle membra. Giovanni Restout, il Subleyras, il Natoire, praticarono questa maniera con molta abilità: tuttavia certe pitture di Giovanni Restout, quelle di Pietro Parrocel, in Avignone, oltrepassano i limiti permessi della scipitaggine; Gesù vi è troppo biondo, troppo ricciuto e le sante sono attrici troppo languide. Carlo Van Loo era fra i meglio dotati di questi pittori esperti a ricavare da ogni soggetto una graziosa decorazione. Egli ha, come gli altri, composte eleganti figure, in mezzo alle nubi, ed ha lasciato bei quadri della vita di corte (fig. 559, 561).

FIG. 544. — BOUCHER: LA TOLETTA DI VENERE.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

Fu nella scuola francese un tempo di abilità e di facile slancio; nulla più resta dell'applicazione pesante dei primitivi classici. Un po' della fiamma del Rubens scalda i decoratori dopo il La Fosse e il Le Moyne; nella Galleria di Maria de' Medici essi hanno appreso a colorire con audacia, a dipingere ninfe bionde con fini riflessi azzurrognoli nella luce e rossastri nelle ombre. Essi hanno affinato il Rubens, spogliando il suo realismo troppo carnale, spegnendo i colori dei quali non potevano eguagliare la freschezza e lo splendore, ed infine dettagliando con tocchi martellati ciò che il pennello del fiammingo modellava con mollezza.

FIG. 545. — BOUCHER: VENERE, MERCURIO E L'AMORE.
*Collezione dell'Imperatore di Germania.* (*Fot. della Società fotogr. Berlino, Parigi*).

Il Boucher (1703-1770) è quello che più francamente trattò la mitologia classica come tema decorativo; essa era per lui poco più che una *rocaille* di stoffa e di carne; ed egli fu così, fino al 1760, il pittore più fe-

steggiato dal pubblico. Nella sua opera la maniera del suo maestro Le Moyne dà tutti i suoi effetti. La vicinanza del Le Brun e la maestà di Versailles imponevano ancora al Le Moyne una certa gravità. Tuttavia le sue figure erano già abbastanza eleganti e le sue tinte abbastanza tenere perchè si potessero esporre nei piccoli appartamenti di stile Luigi XV, senza turbarne la grazia. Il Boucher prese le mosse dal Le Moyne, come il Le Moyne le aveva prese dal La Fosse. Si è alla fine di questa trasformazione della grave pittura di storia in decorazione galante.

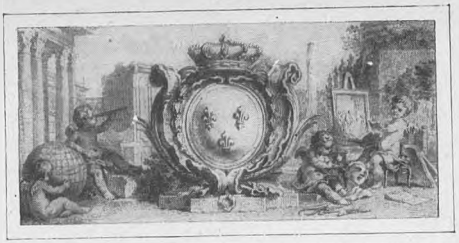


FIG. 546. — GRAVELOT: TESTATA DI UN VOLUME. — (*Fot. Hachette*).

Il Boucher carezzava ancora il gusto del suo tempo nella scelta dei soggetti. Non è certo ch'egli abbia sempre voluto trattare un soggetto determinato, ma sembra che sotto il suo pennello nascano spontaneamente tenere conversazioni fra una dea dalle carni bianchissime e qualche dio dalla pelle rossa, mentre tutto intorno, tra fiocchi di nubi, capriolleggiano cupidi paffuti. Egli ha conosciuto e studiato il Watteau, ma non ne ha preso ad imprestito le figure di fantasia; ai fremiti della seta preferisce rosee nudità. Da buon classico egli racconta, gli amori dell'Olimpo. Venere fu la sua divinità d'elezione; essa ritorna incessantemente sotto il suo pennello, dormente, al ridestarsi, al bagno o nei suoi colloquii con Vulcano, Paride o Anchise (fig. 544, 545, 547); e quando non è Venere è una figura che le rassomiglia molto, come lei bianca, grassa e fine, dal volto vivace e dal corpo tutto fiorito di fossette. Quando sono vestiti, i personaggi del Boucher, sono pastori di Arcadia; Lubin, inginocchiato presso An-

FIG. 547. — BOUCHER: DIANA E NINFA. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 548. — BAUDOIN: L'ABBIGLIAMENTO. *Biblioteca Nazionale: Stampe.* (*Fot. Hachette*).

netta, le offre fiori, uccelli, oppure le insegna a suonare il flauto, giacchè i pittori presero a prestito dai poeti la gentile tradizione secondo la quale i pastori passano il loro tempo nei piaceri dell'amore. Al posto delle comode nubi nelle quali si avviluppano gli olimpici, il Boucher mette le sue egloghe in un fitto di verdura azzurra, di fogliame cinischiato, di rovine manierate e di pecore infiocchettate. Nel bel mezzo della scena una fresca chiarezza irradia da un corpo di ninfa o di pastorella, e poco importa al pittore che vi siano tutt'intorno nubi, panneggiamenti od alberi, purchè i colori siano carezzevoli, come stoffe dalle tinte delicate e un po' sbiadite. Non si penserebbe a lagnarsi del loro eccesso di dolcezza, o della loro crudità un po' acida, se si vedessero le pitture del Boucher sopra le pareti chiare per le quali egli le aveva eseguite. Distaccate dal loro posto, questi quadri come qualsiasi opera di museo hanno l'aria di implorare un esame attento che il decoratore non aveva in vista.

Questi mirabili decoratori hanno abbellito tutto ciò che hanno toccato. Le loro briose figure, le loro fantasie di linee si espandono nell'oreficeria, nelle cesellature, nella porcellana, nell'arazzo, nell'incisione. Lo stile fiammeggiante aveva spinte le sue ramificazioni più folte nei margini de' manoscritti; la *rocaille* getta i suoi eleganti capricci nei più gravi infolio. Gli incisori hanno ancora affinato lo stile leggero dei

FIG. 549. — LA TOUR: L'ABATE HURET. *Museo di San Quintino.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 550. — LA TOUR: AUTORITRATTO.
*Museo d'Amiens.*

FIG. 551. — LA TOUR: LA SIGNORINA FEL.
*Museo di San Quintino.*

(*Fot. Hachette*).

pittori. Senza colore, mediante la morbidezza del tratto, il bulino del Cochin, del Gravelot, di Gabriele di Saint-Aubin, dell'Eisen, del Moreau il giovane ha rese le carni paffute, le

FIG. 552. — LA TOUR:
LA MARCHESA DI RUMILLY.
*Collezione J. Doucet.*

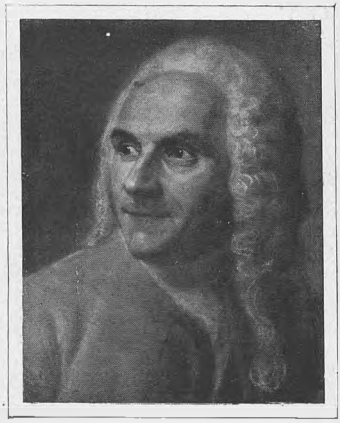


FIG. 553. — LA TOUR: RITRATTO
DEL RESTOUT.
*Museo di San Quintino.*

(*Fot. Hachette*).

FIG. 554. — AVED: LA SIGNORA CROZAT.
*Museo di Montpellier.*

FIG. 555. — PÉRONNEAU: LA SIGNORA DI SORQUAINVILLE.
*Collezione David Weil.*

(*Fot. Hachette*).

storie brillanti ed ha fornite le immagini più vive dell'esistenza parigina nel XVIII secolo. Opere senza valore sono state illustrate da immagini che sono capolavori. La più austera letteratura, come la più libera, accettava ricercate fioriture. La nidiata degli amori del Boucher fu abbastanza abbondante per diffondersi qua e là nei trattati di astronomia o di storia naturale. Anche la scienza prendeva allora il tono mondano e si mostrava amabile per farsi ascoltare; le esperienze di fisica e di chimica furono giuochi di sala, e la passione della botanica si confondeva col gusto delle pastorali. Perciò si vedono sul frontispizio di grosse opere amori che dipingono, scolpiscono, costruiscono, maneggiano strumenti di chirurgia. Luigi XIV, nella sua triste vecchiaia, chiedeva che si ral-

FIG. 556. — DROUAIS: LA POMPADOUR.
*Museo d'Orléans.* — (*Fot. Hachette*).

NATTIER : La marchesa di Boglione.

(*Collezione del marchese de Chaponay*).

FIG. 557. — NATTIER: LA SIGNORA CHATEAUROUX, RAPPRESENTANTE «L'ALBA». *Museo di Marsiglia.* — (*Fot. Hachette*).

legrasse Versailles con immagini di paffuti bambini. L'arte francese non ha dimenticato questo consiglio. Sul frontispizio dell'*Enciclopedia*, il Cochin ha inciso col suo bulino più delicato una specie d'Olimpo galante nel quale forme grassocce e civettuole giuocano fra le nubi. E questo incisore non mente quando ci mostra questa formidabile macchina di guerra, montata e manovrata da belle donne e da amori.

La pittura ha tramandato di quella società, immagini piene di vita. Le figure del Rigaud, malgrado la loro veracità, conservano un po' della nobiltà del grande secolo. L'individuo s'avvolge nelle sue insegne gerarchiche come in una maestosa uniforme. Fra il 1740 ed il 1760 i ritrattisti potettero fissare più da vicino personalità tipiche. In ciascuna esposizione si trovavano le figure così vive, così irrequiete di quella società nella quale si incontravano, si studiavano e si divertivano l'aristocrazia, la finanza, la letteratura, le scienze, le arti e il teatro. Nei pastelli del La Tour, tutta Parigi di quel tempo si è riconosciuta e sopravvive ancora a sè stessa nel museo di San Quintino, che conserva le « preparazioni » del pittore. Il La Tour (1704-1788) ha preferito alla pittura il pastello messo alla moda poco innanzi dalla veneziana Rosalba Carriera. Egli è un nervoso al quale piace questa pittura secca, acuta e rapida. Non si cura affatto del ricco contorno di cui signori e borghesi amavano fino a poco innanzi amplificare la loro figura. I colori leggeri del pastello, il suo trat-

FIG. 558. — NATTIER: MADAMA ENRICHETTA, RAPPRESENTANTE « LA FLORA ». *Museo di Versailles.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 559. — VAN LOO: LUIGI XV.
*Museo di Versailles.* (*Fot. Hachette*).

teggio vivo, le sue luci contrastate gli bastano per presentare in piena luce una fisonomia morale. Taluni ricevitori generali o personaggi di Corte posano ancora fra molteplici accessori che mettono in mostra la loro ricchezza, la loro potenza o la distinzione dei loro gusti. Ma il La Tour non s'interessa veramente che dei volti; e nell'ardore dello sguardo e nella mobilità nervosa della bocca egli cerca e sorprende la vita dell'intelligenza. Egli non vede figure tranquille nell'atmosfera riposante dell'intimità, ma animate dal fuoco sottile di una vivace conversazione. La fisonomia è viva, molto svegliata; i muscoli del viso pronti a tendersi per ridere o per parlare, il pensiero attento, e i tratti in movimento. Questi ritratti sono di ambienti diversi, della Corte, del teatro, dei salotti di M.me du Deffand o di M.me Geoffrin. Ma dovunque gli individui appaiono uguali, spogliati per la loro intelligenza o il loro talento dalle gerarchia sociale ed anche dalle convenzioni mondane che attenuano le personalità. Infatti, quanto è variata la galleria delle figure che hanno posato davanti al La Tour! Il re, elegante e stanco, il finanziere appariscente, il filosofo ironico e tutta la serie delle attrici, dalla buona figliuola che ama ridere a quella fragile e pensosa figura di M.lle Fel che lo guardava così teneramente! Senza dubbio, si sono avuti ritrattisti che furono più grandi pittori: ma nè il Van Dyck, nè l'Hals, nè l'Holbein erano penetrati così profondamente nei caratteri; i loro modelli hanno fra loro maggior rassomiglianza. Malgrado l'uniformità del belletto e la identità della parrucca,

FIG. 560. — NATTIER: MADAMA ADELAIDE.
*Museo di Versailles.*
(*Fot. Hachette*).

il La Tour ha vedute differenze marcate anche fra i visi delle belle donne. Diceva dei suoi modelli: « Io discendo in fondo ad essi e me ne impadronisco interamente » (fig. 549 a 553). I pastelli del Perronneau, altrettanto eleganti, altrettanto abili, di colori ancora più fini, non hanno forse ugual fiamma di vita interiore. Sono le terrecotte dell'Houdon che continueranno la serie delle figure iniziata dal La Tour.

FIG. 561. — VAN LOO: RIPOSO DI CACCIATORI. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

Il linguaggio troppo franco di questi scandalizzò sovente i suoi modelli aristocratici, il Delfino o la Pompadour; il suo occhio passava oltre al maestoso sussiego dietro il quale si nasconde l'erede di un trono o la favorita titolare. Il Nattier (1685-1766), al contrario, contempla con rispetto le principesse che posano davanti a lui. Questo ritrattista non è indiscreto e consente anche a raffigurare non già le persone che esse sono, ma le persone ch'esse vorrebbero essere. Egli fa spiccare quella eleganza di moda che ogni donna reclama dal suo parrucchiere e dal suo sarto. La moda non riesce forse a far questo miracolo di rendere uniformi i tratti del viso come il taglio del vestito? E il Nattier ha determinato il viso di stile Luigi XV. Perciò non è facile distinguere le une dalle altre le innumerevoli donne ch'egli ha spesso rappresentate. Il « ritratto Nattier » non caratterizza persone, ma il tipo collettivo di un

FIG. 562. — TOCQUÉ: MARIA LECZINSKA. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 563. — CHARDIN : LA TAZZA D'ARGENTO.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

tempo; colori teneri, un viso roseo sotto una parrucca incipriata, linee dolci e curve, una maniera piacevole di fondere la maestà mitologica e la grazia mondana (fig. 557, 558, 560). Il Tocqué, il Roslin, molti altri che anche furono mirabili pittori di costumi, hanno dipinto con compiacenza le vesti a paniere, rasi a fogliami e graziosi volti in una luce uguale ed un po' fredda (fig. 562).

Alla fine del XVII secolo si era riusciti a conciliare la pittura del Rubens e l'arte classica. L'influsso discreto dei piccoli olandesi suscitò una nuova pittura, pura di qualsiasi mescolanza classica. Racchiudere una scena intima in una piccola tela, ricavare diletto e poesia da immagini esatte, rendere con colori attenuati valori di estrema delicatezza, contemplare umili oggetti usuali con altrettanto rispetto che antichi eroi, ecco ciò che insegnavano i quadretti del Metsu e di Gherardo Dou, allora molto ammirati. Anche il XVIII secolo conobbe adunque la pittura d'intimità e di natura morta. Il Desportes e l'Oudry furono già eccellenti pittori, ma un po' alla maniera fiamminga dello Snyders e del Fyt, dei quali i pesci e la cacciagione fanno pensare alle gozzoviglie di qualche favoloso Gargantua; le loro pitture conciliano abilmente la sincerità e la virtuosità, e un po' di retorica viene qualche volta a rialzare il loro realismo.

FIG. 564. — CHARDIN : IL TAGLIAPIETRE.
*Collezione de Ganay.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 565. — CHARDIN: LA MADRE LABORIOSA.

FIG. 566. — CHARDIN: IL BENEDICITE.

*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

Vi è uno stile meno appariscente e più graduato di toni: lo stile di quegli olandesi che con un semplice colore di terra commisto d'ombra e di luce, esprimevano l'intimità di un interno ed il mistero familiare della sua atmosfera. I pittori olandesi hanno

FIG. 567. — CHARDIN: AUTORITRATTO.

FIG. 568. — CHARDIN: RITRATTO DELLA SIGNORA CHARDIN.

*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 569. — CHARDIN: LA LETTERA.
*Collezione dell'Imperatore di Germania.*
*(Fot. della Società fotografica Berlino, Parigi).*

aiutato lo Chardin (1699-1779) ad indovinare la poesia delle piccole cose domestiche. Come essi, egli era un modesto artigiano senza cultura scolastica; ignorava la letteratura classica, non aveva viste le rovine romane nè disegnato dall'antico; nella sua immaginazione vergine di mitologia potettero prender posto gli umili accessori e le semplici figure della vita comune. Tuttavia egli pure aveva cominciato con nature morte quasi pretenziose, mirando all'effetto proprio come i fiori del Monnoyer o la cacciagione del Desportes. Ma egli prese ben tosto un tono più semplice per far parlare le cose della cucina. Le pitture olandesi non ne risvegliano meglio l'anima segreta; i legumi e le frutta, i rami e i cristalli vi brillano di una nettezza più lucente e di uno splendore più pittoresco. Gli oggetti dello Chardin non sono stati dipinti con pennello così fino nè con colore sì limpido; sembrano riflessi in uno specchio dalla luce un po' annerita; ma essi fanno meglio sentire la loro intimità silenziosa e la simpatia diffusa nell'atmosfera che li avvolge. Quando lo Chardin pose figure nelle sue piccole composizioni, esse non dovevano disturbarne la tranquillità discreta; egli ci rappresenta la serva in cucina o la padrona di casa nella sua camera. L'ambiente ch'egli dipinge è quello della piccola borghesia, quello nel quale ha vissuto; il padrone di casa non vi è mai: per dipingerlo bisognerebbe seguirlo fuori, al suo lavoro, mostrare il banco, il laboratorio o la strada; negl'interni dello Chardin, le stesse vicine non penetrano:

FIG. 570. — CHARDIN: LA MASSAIA.
*Museo del Louvre.*
*(Fot. Hachette).*

la serva che rientra dalla spesa, il ragazzo che si prepara per andare alla scuola sono i soli che fanno pensare alla vita esteriore. Che esistenza tranquilla dietro quelle porte chiuse! A mala pena la padrona di casa si muove e parla più degli accessori domestici: gli esseri abituati a vivere insieme si comprendono in silenzio. La vita della quale lo Chardin li anima non si manifesta con gesticolazioni o giuochi di fisonomia; essa traspare da atteggiamenti naturali, consueti, tutto il loro pensiero è contenuto nella direzione del loro sguardo. La mamma attende tranquillamente che sia detto il « Benedicite » per dare la scodella di minestra al suo figliuolo, ed il bimbo si studia con tutte le forze di trovare le parole della sua preghiera (fig. 566). La *madre laboriosa* e sue figlia davanti ad una trama di arazzo si perdono in una deliberazione muta intorno ad una questione di lana da assortire (fig. 565). La *governante*, furiosa, spazzola il cappello dello scolaro e questi tutto dispettoso non attende che il suo copricapo per svignarsela. È lo stesso che quando è stato rinchiuso per fare i suoi còmpiti leva di tasca una trottolina e dimentica l'universo, assorbito nel guardarla girare (fig. 571). Nessuno di questi personaggi sospetta che lo si guardi, essi sono quel che sono, senza posare più che i loro mobili. Per simili aspetti, così comuni nella nostra esistenza e così sconosciuti nella nostra arte, occorreva un linguaggio nuovo ed effettivamente lo Chardin par-

FIG. 571. — CHARDIN: IL FANCIULLO E LA TROTTOLA. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 572. — GREUZE: LA BROCCA ROTTA. — *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 573. — GREUZE: LA PREGHIERA DEL MATTINO. *Museo di Montpellier.* (*Fot. Hachette*).

lava una lingua di sua invenzione. La sua pittura non rassomiglia ad alcuna delle maniere ammirate nel suo tempo; il suo mestiere è quello di un onesto operaio, senza orpello; le sue vesti sono senza pieghe brillanti e senza fruscìo, e il suo mobilio non ha pretese; il colore è senza splendore, disteso da una mano tranquilla che teme di sembrar disinvolta; scivolando tranquillamente il pennello ha tracciato sulla grossa tela contorni grassi: l'impasto cremoso smussa gli spigoli e rende l'aspetto « usato » degli utensili che hanno molto servito; esso imita, senza artifici d'illusione, la sostanza di ciascuna cosa: il rame ammaccato dei paioli, la lanuggine polverosa della pesca, la pelle grumosa della pera, il rosa lucido della mela e lo smalto screpolato dei boccali; esso conferisce un interesse pittoresco a questi particolari trascurati dagli altri pittori, un panno grigio, una tela bianca, del vecchio legno: il suo impasto ben legato esprime la continuità tranquilla di una luce d'interno, ravvivata sulle cose lucenti, smorzata sulle opache, rinchiusa nelle ombre discrete che si vedono scivolare sulle pareti.

I pittori della vita semplice, capaci di rialzarne le banalità per mezzo di un'attenzione affettuosa, sono rari nella scuola francese e in tutte le scuole. Troppo spesso i professionisti del realismo mostrano una compiacenza eccessiva per la loro abilità di bene imitare. Il Téniers e il Brauwer hanno voltato in ridicolo i loro brutti uomini ed i loro ubbriaconi. Al con-

FIG. 574. — GREUZE: LA FIDANZATA DEL VILLAGGIO. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 575. — GREUZE: LA MALEDIZIONE PATERNA. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

trario, nè Giovanni Fouquet, nelle sue miniature, nè i Le Nain, nè lo Chardin sembrano voler far ridere o stupire, e le umili esistenze che essi hanno descritte ne riescono più avvincenti; è impossibile sottrarsi al fascino di un'arte così scevra di pretesa. Non meravigliamoci che tali pittori siano stati poco numerosi. Lo Chardin diceva che non si dipinge con colori, ma col sentimento: la cosa che meno si insegna. Quelli che hanno voluto fare dello Chardin, hanno raramente resistito alla tentazione di essere spiritosi, come il Jeaurat, oppure, come il Greuze, commoventi. Solamente l'amico dello Chardin, l'Aved, in alcuni ritratti, ha, qualche volta, ritrovato un poco della sua savia esattezza e della sua bonomia (fig. 554). Ma l'arte dello Chardin non si è propagata più di quella dei Le Nain o del Fouquet. Il Fouquet, i Le Nain, lo Chardin, furono del resto sommersi dalle tre inondazioni classiche subìte dall'arte francese; quelle piante delicate sono sparite sotto l'ondata che viene periodicamente a fecondare il suolo di Francia. Lo Chardin, alla sua volta non ha resistito maggiormente che i suoi contemporanei, gli eleganti, i voluttuosi, gli spiritosi dell'antico regime. La borghesia della Rivoluzione sarà troppo infatuata d'ideale classico per prendere gusto alle tranquille imagini del Terzo Stato sotto Luigi XV.

FIG. 576. — GREUZE: IL FIGLIO PUNITO. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

Un'arte continuamente spiritosa è un nutrimento eccitante ed incompleto: il mondo stesso si stanca di di-

FIG. 577. — FRAGONARD: CORESO E CALLIROE. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

strazioni superficiali che irritano la sensibilità senza mai soddisfarla e in mezzo alle fantasie che lo divertono sente il bisogno di emozioni che lo compenetrino più a fondo. Verso il 1760, la pittura di stile Luigi XV, la decorazione graziosa e galante, non potevano più bastare ai bisogni del pubblico; la sentimentalità rimpiazzava in letteratura la « metafisica » un po' secca del Marivaux; romanzieri e drammaturghi avevano dato all'« uomo sensibile » la bella parte che un tempo si dividevano l'amoroso giovane e lo zio brontolone. Lo stesso pubblico che domandava al La Chaussée e al Diderot un teatro commovente e sermoneggiante, fece un rumoroso successo alla lagrimosa pittura del Greuze.

Al suo ritorno da Roma il Greuze (1725-1805) incominciò dunque a commuovere i suoi contemporanei con mezzi melodrammatici. Egli mostrava la virtù infelice e moralista. La famiglia di cui egli ha narrato la storia, non appartiene come quella dello Chardin alla piccola borghesia parigina in mezzo alla quale egli viveva. È una famiglia rustica — la virtù, allora, essendo il privilegio dei campagnuoli; — in quella dello Chardin nulla avveniva mai; quindi soltanto un pittore poteva parlarci di essa; quella del Greuze risente del romanziere e del drammaturgo e per questo il Diderot l'amava tanto. Non vi era nessuno, allora, capace di resistere alla commozione, alla pietà, alla disperazione che si sprigionavano dalla *Fidanzata del villaggio* o dalla

FIG. 578. — FRAGONARD: LE BAGNANTI. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 579. — FRAGONARD : CONVERSAZIONE.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

*Maledizione paterna* (fig. 574, 575, 576). Ma il Greuze predica senza discrezione. Per dipingere l'amor filiale, ha mostrato una madre che soffoca sotto le carezze dei suoi figli, e l'avo paralitico abbandonato senza difesa alle cure accanite di una numerosa famiglia, morrà indubbiamente del loro eccesso di devozione. Del resto, per parlare della virtù occorre un'assoluta purità d'intenzioni: ma essa manca a questo voluttuoso predicatore, come a quei moralisti sempre indignati e compiacenti, che imprecano eloquentemente contro il vizio assaporando la dolcezza di descriverlo. In realtà, il meglio del Greuze appartiene all'ingenuità furba di alcune delle sue fanciullette; quando le dipinge lungi dal loro padre — quel noioso vecchio che rassomiglia al Diderot — egli s'intenerisce a lungo sopra i loro occhi lagrimosi e la loro biancheria sgualcita; e il suo colore altrove piatto e senza calore s'anima un poco per far circolare il sangue nella loro carne bionda. Egli le dipinse così graziose, così giovani che non si saprebbe dubitare della loro ingenuità (fig. 572, 573). Eppure, è lo stesso viso infantile che si ritrova presso le ninfe del Fragonard e del Clodion: il modello caro a questi artisti aveva un corpo di donna e un volto di bimba. Quel secolo, che il Watteau aveva imbarcato per Citera, v'era ancora, alla vigilia della Rivoluzione. Esso guardava con alquanta compiacenza le forme grassocce, quando il David gli dette subitamente da contemplare statue di marmo.

Le tenerezze del Greuze avevano sedotto il Fragonard (1732-1806),

FIG. 580. — FRAGONARD : LE INIZIALI D'AMORE.
*Museo di Hertford House. Collez. Richard-Wallace, Londra.* (*Fot. Spooner, Londra*).

FIG. 581. — MOREAU IL GIOVANE: L'ADDIO (INCISIONE). *Biblioteca Nazionale: Stampe.* (*Fot. Hachette*).

un pittore grazioso, ancora meglio dotato che il suo maestro Boucher e che venne dopo questi, come la Du Barry dopo la Pompadour. Egli spese la sua attività specialmente in piccole opere, schizzi, acquarelli, sanguigne, eseguite con un brio che stordisce. Il suo pennello giuoca con una macchia di luce, in un confuso chiaroscuro, senza che il pittore sappia da prima che cosa diverrà quel pasticcio. La scuola francese non aveva mai prodotto un maestro così abile. La sua disinvoltura di tocco avrebbe potuto condurlo a non essere che un ingegnoso illustratore; ma egli fu anche un pittore eccellente, con raffinatezze di colore gustoso, spargendo di rosso grassocce nudità alla maniera del Rubens o slanciando forme abbracciate in una tormenta di nuvole cineree o di pallidi fogliami; colori stanchi e luci incerte che fanno pensare a talune pitture del Correggio. Ma il Fragonard affina, spiritualizza la foga del Rubens e dalla sua vivacità nervosa rialza la languidezza del Correggio. Egli dunque si intonò al suo tempo e i suoi giovani amanti, dopo aver folleggiato nei solai, come quelli del Baudouin, trovarono la felicità nel fabbricare innumerevoli marmocchi.

FIG. 582. — LAVREINCE: LA DOLCE MISSIVA (INCISIONE). *Biblioteca Nazionale: Stampe.* (*Fot. Hachette*).

Queste generazioni di uomini e di donne sensibili, quei lettori inteneriti della « Nuova Eloisa » si compiacquero di apparire commoventi. Il Drouais, un buon continuatore del Nattier, prestava ad aristocratici, trave-

stimenti da savoiardo. M.me Vigée Lebrun ebbe un meraviglioso successo nel mondo di Corte (fig. 589, 591). Ella seppe prendere a prestito dalla pittura fiamminga lo splendore del colore che poteva meglio conferire ai suoi modelli la freschezza del colorito, la dolcezza umida delle labbra e dello sguardo. Maria Antonietta posò da « madre ben amata » in mezzo ai suoi bambini, mentre al tempo del Nattier non si sarebbe osato rappresentare Maria Leczinska in un gruppo famigliare, in mezzo alle sue molte figlie. M.me Vigée Lebrun non mancò di dipinger sè stessa e di far ammirare quanto ella amasse sua figlia e quanto ne fosse amata. Il suo pennello facile, ed il suo colore tenero, hanno fissate immagini d'una rassomiglianza un po' molle, le dame del circolo di Maria Antonietta, quelle dame dell'emigrazione o della ghigliottina, che mostreranno sul patibolo « il loro collo bianco come carne di pollo ».

FIG. 583. — ROSLIN : GIOVANETTA. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 584. — LABILLE-GUIARD : MADAMA ELISABETTA. *Museo di Versailles* (*Fot. Hachette*).

Anche la letteratura aiutò quelle generazioni sentimentali a scoprire un'altra fonte di emozioni; taluni romanzieri, il Rousseau, poi Bernardin de Saint-Pierre, appresero loro come la fantasticheria si esalti nella solitudine della natura e come l'acqua, gli alberi, la tempesta o le tenebre sembrino animarsi e partecipare alle nostre passioni; a quell'umanità bisognava mostrare rovine, cascate, naufragi. La pittura di paesaggio ne ricevette uno slancio prodigioso. Taluni pittori tentarono di fissare questi spettacoli dai quali originavano già le meditazioni e le fantasticherie romantiche. Ma la pittura non seppe

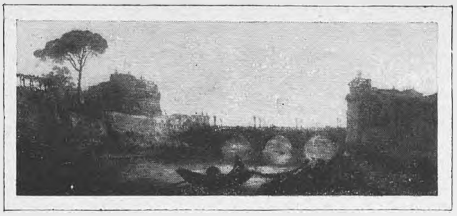


FIG. 585. — G. VERNET: VEDUTA DEL PONTE E DEL CASTEL SANT'ANGELO A ROMA.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

dare al pubblico le immagini delle quali essa aveva bisogno; l'occhio di questi pittori opportunisti non sapeva contemplare le cose con raccoglimento. Giuseppe Vernet (1714-1789) aveva, da principio, copiato, non senza coscienza, luoghi romani, colorendoli dal vero con tinte un po' terrose e tuttavia sincere. Ne conservava il pittoresco senza mescolarvi poesia, senza dare alle rive del Tevere quella maestà che nobilitò le composizioni del Poussin (fig. 585). Quando venne a Parigi il pubblico gli chiese temporali, naufragi, effetti di notte. Egli fu il primo fornitore del Romanticismo, il quale già fin da allora si annunciava grande consumatore di tempeste e di chiari di luna. Malgrado il suo sincero desiderio di verità, egli riduceva questi svariati aspetti ad effetti comuni, conformi ai poveri mezzi dei pittori di quel tempo; capace di rendere nelle composizioni decorative le vive complicazioni di colori delle ricche stoffe, il colorito diveniva snervato, monotono nell'imitare le armonie delicate dell'aria aperta. Anche i poeti spesso non riuscivano a rendere l'impressione giusta; pensavano troppo ai paesaggi di Virgilio, e non avevano, per esprimersi, che l'insipido vocabolario delle pastorali. La serie dei porti di Francia, che Giuseppe Vernet dipinse per ordine del de Marigny, sono panorami certamente disegnati con esattezza e molto ingegnosamente composti. Ma oggi ci sembrano ben vuoti, quantunque il Vernet abbia fatto l'impossibile per dilettare la nostra attenzione. Gli è che vi manca l'essenziale; non vi si vedono quelle differenze di atmosfera e di luce che caratterizzano le fisonomie regionali. In Provenza, nella Saintonge, in Bretagna, il Vernet non ha

FIG. 586. — UBERTO ROBERT: IL PONTE DEL GARD.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

visto che una medesima chiarezza di colore scipito ; egli non ha fatto distinzione fra il Mediterraneo e l'Oceano, fra la Costa d'Azzurro e quella di Smeraldo.

In Uberto Robert (1733-1808) il colorito è più gaio perchè è più fantastico. « Egli dipingeva un quadro così presto come scriveva una lettera ». Fu il virtuoso delle rovine. La sua maniera non era nuova che in Francia ; in Italia il Piranesi e il Pannini amavano il pittoresco dei vecchi ruderi e, molto tempo prima, Salvator Rosa aveva dipinte rocce tormentate e come spaccate dallo scoppio di una esplosione. Uberto Robert si fa giuoco delle nobili rovine di Roma e di Provenza ; dai suoi quadri non spira alcuna meditazione sulla malinconia delle tombe. Le colonne spezzate, i cornicioni frantumati, le murature corrose e coperte di muschio lo interessavano per la loro linea, come anche i bighelloni che portano a zonzo fra quelle pietre venerabili la pittoresca miseria. Sono spiritose variazioni quelle composizioni nelle quali si aggruppano capricciosamente, come i fiori di un mazzo, i più famosi monumenti romani, templi, terme o acquedotti (fig. 586, 587, 588). Immagini assurde e interessanti ! Una gaia luce, un po' di rosa e d'oro incendiano quelle vecchie mura, gettano leggere macchie sulle scanalature dei marmi e sulle mura decrepite. Uberto Robert componeva con lo stesso slancio quella specie di giardini inglesi o chinesi nei quali gli alberi, le strade, i ruscelli e le rocce si frammischiano con artifizio per stupire chi vi passeggia. Egli fornì modelli agli architetti di giardini. Nel-

FIG. 587. — UBERTO ROBERT : LA TRASFORMAZIONE DEL PARCO DI VERSAILLES SOTTO LUIGI XVI.
*Museo di Versailles.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 588. — UBERTO ROBERT : LA CASA QUADRATA DI NÎMES.
*Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 589. — VIGÉE-LEBRUN
MARIA ANTONIETTA
E I SUOI FIGLI.
*Museo di Versailles.*
(*Fot. Hachette*).

I temporali del Vernet e le rovine del Robert hanno in-

FIG. 591. — VIGÉE-LEBRUN :
RITRATTO SUO E DELLA FIGLIA.
*Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

lo stesso modo che Luigi XV aveva preparato graziosi salottini nei vasti appartamenti di Versailles, Luigi XVI, nel parco geometrico, fece disporre da Uberto Robert grotte rustiche e boschetti di alberi variati; pioppi vi s'inalzano arditi presso salici che piangono sopra un'acqua stagnante.

FIG. 590. — DROUAIS :
RITRATTO DEL CONTE D'ARTOIS
E DI SUA SORELLA.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

gannata quella sete della natura che allora il mondo risentiva, ma bisognerà attendere lungamente prima che i pittori possano ricavare una poesia sincera e profonda dallo spettacolo della luce e delle piante e vi occorrerà non già l'abilità di un decoratore di spirito, ma la contemplazione attenta di un semplice. Di già sulle rive della Senna o nella foresta di

FIG. 592. — BOUCHARDON: L'AMORE. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

Fontainebleau gironzolavano alcuni pittori preoccupati solamente di esattezza, alla maniera degli Olandesi. In qualche opera semplice del Moreau e d'alcuni ignoti, sembra di veder passare quella luce dolce e senza colore che domina sulla quiete vecchiaia del Rousseau e sulle sue fantasticherie di solitario passeggiatore.

La scultura del XVIII secolo non ha neppure avuto bisogno di sfuggire alle teorie accademiche per compiacere i gusti mondani. Senza rimanere estranei a quella eleganza brillante che in quel tempo è la marca dell'arte parigina, gli scultori non hanno mai dimenticato il maestoso Olimpo del Le Brun e del Girardon. La statuaria offre minori appigli ai capricci della moda, poichè essa risponde sempre meno ai bisogni dell'esistenza generale. Nel XIII secolo essa dava figura umana a Dio ed ai santi; più tardi pose immagini-ritratti sopra le pietre tombali. Poi la monarchia aveva popolato i suoi parchi di forme mitologiche ed erette le effigie dei re sulle piazze. Nel XVIII secolo nessuno di questi usi è più così imperioso per imporsi alla scultura e determinarne lo stile, nessuno, d'altra parte, non è completamente sparito e gli scultori si dedicano, secondo le occasioni, a rappresentare la Vergine, una bagnante o Luigi XV. Ma, del resto, come il « pittore di storia », lo scultore lavora senza un fine determinato. Esporre l'opera propria al pubblico nella prossima mostra, è il suo scopo immediato. La maggior parte delle statue che nascono così ogni anno non risultano più da un bisogno collettivo, esse mirano solo alla generosità degli amatori e dello Stato.

FIG. 593. — GUGLIELMO COUSTOU: MARIA LECZINSKA. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

Meno influenzata della pittura dallo spirito mondano, la scultura ha

FIG. 594. — PIGALLE: TOMBA DEL MARESCIALLO DI SASSONIA. TEMPIO DI S. TOMASO, STRASBURGO. (*Nuova Soc. fotogr. A. G., Berlino*).

conservato di più il rispetto delle tradizioni accademiche. In essa si segue meglio la continuità di uno stile e non si osserva negli scultori quella diversità che faceva, fin d'allora, di una mostra di pittura un'esposizione molto variata. Gli scultori del XVIII secolo, malgrado le differenze di temperamento o di tecnica, si dedicarono a rendere un tipo di bellezza analogo. Questo tipo rassomiglia molto a quello che si evolve nella pittura decorativa dal Le Brun al La Fosse, poi al Le Moyne, al Boucher e fino alle ninfe vivaci e grassottelle del Fragonard. Anche in scultura la razza degli eroi si è affinata; le forme si sono allungate, sveltite e i drappeggi hanno preso del fruscìo.

Vi fu anche, a partire dal primo terzo del secolo, una scultura dalle forme contorte, dalla modellatura tormentata, per contagio della *rocaille*. Gli Adam, Michelangelo Slodtz, hanno ricevuto d'Italia il loro stile agitato; esso rimontava al Correggio ed era già stato illustrato dal Bernini. Lo si comprende e quasi lo si scusa nella statuaria sacra, davanti a quei costumi ecclesiastici, a quelle vesti grevi sulle quali bisogna far soffiare una tempesta per ottenervi delle pieghe. Le loro numerose statue non sono mai, d'altra parte, senza merito; ma, più abili che sinceri, essi non pensavano che l'eccesso di abilità potesse nuocere alla potenza di espressione, e che si concederebbe un giorno qualche vaga grazia ad opere che essi avevano volute eloquenti e piene di

FIG. 595. — PIGALLE: TOMBA DEL MARESCIALLO DI HARCOURT. N. S. DI PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

FIG. 596. — FALCONET: PIGMALIONE E LA STATUA. PORCELLANA DI SÈVRES. — (*Fot. Hachette*).

slancio. Sono questi discendenti del Correggio e del Bernini che hanno popolato la cappella dei Gesuiti di figure agitate, e disposto con grazia sugli altari, un gran disordine di vesti svolazzanti. Il colmo del lusso ecclesiastico era di sospendere sull'altar maggiore quelle « Glorie » che esplodono proiettando raggi dorati fra nubi gonfie e nelle quali poggiano teste alate di grossi bambini.

Il Le Moyne resistè meglio, ma cedette qualche volta al piacere di mostrarsi disinvolto ; il Bouchardon (1698-1762), al contrario, oppose una semplicità un po' ostentata a quell'arte brillante e manierata. È opera sua il Luigi XV in bronzo della piazza decorata dal Gabriel; il gruppo rammentava molto quello di Luigi XIV del Girardon; ma il re aveva un portamento più disinvolto e più elegante e il cavallo era di una finezza più nervosa; dopo il Coustou è finita coi pesanti cavalli del Le Brun e del Van der Meulen. Il Bouchardon aveva il feticismo degli antichi, come il suo amico e protettore conte di Caylus. Disegnando con coscienza i loro marmi levigati egli aveva preso in orrore la maniera slegata e ricercata degli Adam ed anche la modellatura sfaccettata del Coustou. Ma egli non pensava sempre come la sua epoca ; quando egli espose un amore che tagliava il suo arco nella clava d'Ercole, non si comprese com'egli avesse preferito alla paffuta mollezza del Cupido dei pittori, la pieghevolezza elastica e magra dell'adolescenza (fig. 592). Questo freddo ammiratore degli antichi congiunse l'epoca del Le Brun a quella del David, tenendosi un po' più alto dei suoi contemporanei.

FIG. 597. — FALCONET: L'OROLOGIO DELLE TRE GRAZIE. *Collezione de Camondo.* (*Fot. Hachette*).

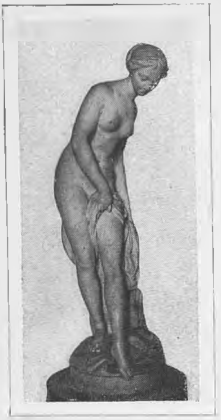


FIG. 598. — FALCONET: BAGNANTE. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

La generazione un poco più giovane, quella del Pigalle (1714-1785) e del Falconet (1716-1791), rivela maggior coscienza che gli Adam e minor freddezza che il Bouchardon. Essi furono ammirevoli nel fissare figure in movimento in atteggiamenti graziosi di vivacità. Il Mercurio del Pigalle si appoggia per legarsi un sandalo con la leggerezza di un corpo pronto a balzare e fatto per volare. Per brillante e lieve che fosse il suo mestiere, il Pigalle si è sentito abbastanza abile per condurre a termine grandiosi monumenti come la tomba del duca d'Harcourt e specialmente quella del maresciallo di Sassonia (fig. 594, 595). Circondato dai simboli delle sue vittorie, gettando ancora il terrore fra i suoi nemici, il maresciallo scende con passo fermo nella tomba; la Francia, piangente come una regina da tragedia, cerca trattenerlo e scongiura la Morte che, al disotto, tiene la tomba già aperta; un Ercole affranto di dolore fa riscontro a questa, per simmetria. Vi è molta abilità in ciascuna di queste figure e nella messa in scena. Ma troppa mimica espressiva, troppa violenza nelle attitudini, ci fanno ammirare l'eroe, compiangere la Francia e detestare la morte; questa agitazione rumorosa impedisce di sentire quella queta meditazione che montava silenziosa dai monumenti gotici. A questa magniloquenza epica non mancherebbe nulla se bastassero intelligenza e talento per creare un'epopea e animare la mitologia di una *Henriade*. Il Pigalle aveva troppo ingegno per limitarsi all'iconografia tradizionale della statuaria accademica. Il suo Luigi XV di Reims non cavalcava come un Marc'Aurelio; era un re a piedi; invece di schiavi incatenati, agli angoli del basamento, erano figure sedute rappresentanti non già il commercio, ma un commerciante, non già il lavoro, ma un operaio. I contemporanei furono rapiti dalla figura di quel « contadino », venuto a se-

FIG. 599. — HOUDON: L'INVERNO. *Museo di Montpellier.* (*Fot. Hachette*).

dersi per la prima volta al posto occupato da tanto tempo da una donna maestosa, drappeggiata all'antica e che, secondo i tempi, teneva in mano una bilancia, una clava o un corno dell'abbondanza.

Il Falconet volle pure essere sublime quando andò a Pietroburgo per fondere una colossale statua di Pietro il Grande. L'eroe non si contenta più, come Luigi XIV e Luigi XV, di cavalcare tranquillamente: il suo cavallo si rizza sopra una roccia gigantesca. La scultura si mostrava ogni giorno più ingegnosa e più ardita. Malgrado quest'eccesso d'enfasi, il Falconet fu sopratutto il delicato modellatore di ninfe e di bagnanti. Egli amava ritrarre un tipo femminile di una grazia assai fine, un corpo morbido dalle forme liscie, dalle estremità sfilate, dalle mosse tonde e carezzevoli: la gentilezza della Venere de' Medici è come ammorbidita dalla dolce sensualità delle donne del Correggio. Per quelle tenere forme il marmo sembra quasi una materia troppo dura e troppo fredda: la porcellana conviene meravigliosamente a questi fragili gruppi, ed infatti l'arte del Falconet ha fornito più di un modello alla manifattura di Sèvres. Fu così che la statuaria potè partecipare alla decorazione degli appartamenti e rispondere ad uso mondano (fig. 596, 597).

FIG. 600. — HOUDON: DIANA. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

Come i semidei dei pittori erano divenuti più minuti, più bianchi e più rosei per installarsi nei salottini, così vi fu una statuaria di salotto e gli eroi della scultura accademica divennero dei soprammobili. Le pastorali del Boucher furono così trasportate in porcellana: le licenziosità amorose non possono essere spiritose che in piccole dimensioni. Gli amori di Annetta e del Lubin furono moltiplicati dalle porcellane come lo erano dall'incisione, fino al giorno in cui la pasta di Sèvres dovette prestare un corpo alle gravi deità del civismo

FIG. 601. — PAJOU: PSICHE. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 602. — PORCELLANA DI SÈVRES. — IL BACIO. (*Fot. Hachette*).

rivoluzionario (figure 602, 603).

Nelle opere dell'ultima generazione, Pajou, Clodion, J.-J. Caffieri e Houdon, la maniera dello scultore diviene più che mai vibrante di nervi, di vita e di sensibilità, però nulla hanno conservato del manierismo un po' pretenzioso degli Slodtz e degli Adam, e neppure hanno tentato di essere sublimi : bastò loro scolpire graziose nudità e volti vivaci. Il Pajou (1730-1809) ha saputo mettere nei suoi marmi la morbidezza elastica della pelle; e il Clodion (1738-1814), nel modellare ninfe e amori, maneggia la creta con altrettanto brio e voluttà quanto il Fragonard il colore nei suoi brillanti schizzi (fig. 604-606). Spesso essi hanno preferito la rapida modellatura della terracotta al lavoro più lento del marmo. I busti di J.-J. Caffieri — in generale scrittori del XVII e XVIII secolo — hanno una morbidezza facile e come una mobilità viva : i busti d'un tempo rendevano più sensibile la visione di un artista, il suo stile personale e non ci mettevano come il Caffieri e l'Houdon in presenza della realtà stessa. Nel ritrarre gli scrittori classici francesi Caffieri ha data loro la vivacità sottile del suo tempo.

L'Houdon (1741-1828) ha voluto non solamente fissare nel marmo e nel bronzo delle belle forme, ma racchiudervi i palpiti della vita: in una opera della sua mano non v'è, si può dire, un solo punto che sia inerte. La sua Diana corre sulla punta dei piedi con una leggerezza noncurante che non turba la fiera eleganza del suo corpo, e la luce, sfiorando le sue membra, fa fremere la sua carne di bronzo (fig. 600). In un busto dello Houdon non vi è una ruga o un piano di linee che non serva a riflettere il pensiero. Solo gli schizzi del La Tour uguagliano questa vivacità e

FIG. 603. — PORCELLANA DI SÈVRES. PORTATRICE DI GABBIE. (*Fot. Hachette*).

questa chiarezza psicologica. È la vita febbrile di quel tempo che anima queste figure di terra: ecco la Francia alla vigilia della Rivoluzione, il Diderot che tende l'orecchio pronto a lasciarsi trascinare, il Rousseau corruscato, un viso di curato epicureo, la maschera insolente e butterata del Mirabeau e sopratutto il volto scarno del Voltaire. L'Houdon lo ha modellato più di una volta ed anche ha tagliata nel marmo l'intera figura del filosofo, ma non osò, come il Pigalle, denudare quell'essere sparuto, nè vestire d'abiti quello scheletro. Egli ha ravvolto il vecchio, seduto, in ampio mantello le cui pieghe cadenti lasciano indovinare il corpo pronto a sollevarsi e non lasciano passare che le mani nervose, avvinghiate ai bracciuoli della poltrona. Il viso si protende, con le labbra sottili, la bocca sdentata, lo sguardo penetrante, e, sotto la pelle floscia, grinzosa d'ironia, si vedono sporgere le ossa e i tendini tendersi. Non era mai stata fissata così l'immagine di una intelligenza mobile, attiva, combattiva e la sua terribile lucidezza (fig. 607, 608).

FIG. 604. — CLODION: BACCANTE. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 605. — CLODION: SATIRI. *Museo di Cluny.* — (*Fot. Hachette*).

Basta un colpo d'occhio sull'architettura Luigi XV per convincersi che l'arte francese non fu mai più che allora classica e desiderosa d'adattare le forme antiche alle esigenze della vita moderna. Alcuni tentativi per piegare l'architettura alla fantasia della *rocaille* rimasero senza durevole successo, almeno in Parigi; una porta, una balconata di ferro battuto possono perfettamente abbandonarsi ai capricci delle linee, ma l'architetto non ha mai sacrificato la maestosità e la purezza dello stile. L'arte Luigi XV non si compiace così liberamente a piccole opere vi-

vaci o sensuali, perchè è sicura della solidità dei suoi principi; come altra volta lo stile fiammeggiante, è all'estero specialmente — e particolarmente in Germania — che la *rocaille* ha delirato. Dalla metà del secolo, Cochin figlio, l'incisore, fece il processo di questo stile in nome del buon senso e i suoi rimproveri ricordano molto quelli che nell'antichità Vitruvio rivolgeva a quella decorazione fantastica detta « grottesca » dagli uomini del Rinascimento. Durante la seconda metà del secolo la geometria tranquilla degli architetti riprende il sopravvento sulla nervosità tormentata degli ebanisti e dei cesellatori.

FIG. 606. — PAJOU : MADAMA DUBARRY.
*Museo del Louvre.*
(*Fot. Hachette*).

Parigi distrugge allora attivamente la città medievale e moltiplica le facciate classiche. Il Bouchardon eresse una fontana monumentale nella via di Grenelle. La sua costruzione, dalle linee sapienti, dalle sculture d'impeccabile purezza, non pecca che per eccesso d'importanza. Due sparuti fili d'acqua sono pretesto insufficiente per un insieme così vasto. Sotto Luigi XV si ebbero innumerevoli progetti per abbellire Parigi di statue, di portici e di facciate decorative. Dopo la pace di Aquisgrana, gli Scabini vollero fare in onore del re ciò che era stato fatto nel XVII secolo per Luigi XIV dopo la pace di Nimega. Il Bouchardon fu incaricato di gettare una statua equestre. Era d'abitudine inquadrare di costruzioni architettoniche la effigie del sovrano. Bordeaux, Nancy, Reims, Rennes, altre città ancora fecero lo stesso; una statua del re non si concepiva

FIG. 607. — HOUDON : VOLTAIRE.
*Commedia Francese.*
(*Fot. Hachette*).

FIG. 608. — HOUDON: BUSTO DI LUISA BRONGNIARD. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

senza una cornice di facciate disegnate in accordo, come quelle che, sulla piazza del Campidoglio, fanno corona a Marc'Aurelio. Per il Luigi XV del Bouchardon il Gabriel predispose il vasto terreno fra il Giardino delle Tuileries ed i Campi Elisi (piazza della Concordia) (fig. 618). Egli disegnò balaustrate eleganti; agli angoli, su basamenti, dovevano posare allegorie mitologiche e monarchiche secondo la moda di Versailles. Non si ebbe tempo di collocarle e la statua del Bouchardon fu distrutta. Fu soltanto Luigi Filippo che finì la decorazione della piazza. Il re cittadino sostituì a quei simboli d'antico regime le «città di Francia»; esse fanno cerchio, attualmente, attorno a monumenti dai simboli inoffensivi: due fontane ed un obelisco. Ma l'insieme essenziale è costituito, fra gli alberi dei Campi Elisi e quelli delle Tuileries, dai due palazzi simmetrici del Gabriel, due colonnate su basamenti; esse segnano un progresso su quelle del Louvre. Il Gabriel (morto nel 1782) tratta con maggior facilità che Claudio Perrault le grandi masse architettoniche; le sue lunghe facciate, dalle linee piatte, ammirabili per delimitare e decorare un immenso spazio, sono in armonia peraltro con i graziosi palazzi che il XVIII secolo costruiva nei due vicini quartieri di Saint-Honoré e di Saint-Germain, alcuni dei quali, come l'antico palazzo di Salm (palazzo della Legion d'onore), sono piccoli capolavori per l'ingegnosità della loro disposizione e la loro originale bellezza. Il Gabriel è, col Mansard, l'architetto che seppe meglio adottare la decorazione classica degli ordini alle dimensioni dei palazzi e delle palazzette

FIG. 609. — DEFERNEX: LA SIGNORA DI FONDVILLE. *Museo di Mans.* — (*Fot. Hachette*).

moderne. Al Piccolo Trianon, come alla Scuola Militare (fig. 622, 623), egli ha trovato le dimensioni adatte, la purezza della linea, e quel giusto rapporto fra gli elementi che ogni volta dà l'impressione di un insieme ben proporzionato. Accanto ai graziosi padiglioni della Scuola Militare, le facciate degli Invalidi del Bruant sono un po' pesanti e tristi.

Il XVIII secolo ha veduto propagarsi in provincia e nell'architettura privata lo stile di cui Cl. Perrault e il Mansart avevano, per così dire, fissata la sintassi. Fino alla Rivoluzione il mondo della nobiltà e delle finanze non cessò di rinnovare le proprie abitazioni e queste furono sempre più aggiustate per la comodità. Dietro i massicci portoni ch'esse aprono sulle vie dei sobborghi Saint-Germain e Saint-Honoré, vi è un cortile circondato di facciate ridenti dalle ampie finestre; verso il giardino, l'architetto raramente resiste al piacere di svolgere un colonnato, e nei saloni, al contrario, gli ebanisti continuano ad escludere la decorazione architettonica. Nei più importanti e meglio riusciti di questi palazzi, la Francia novella ha insediati i ministeri, le ambasciate, la Camera e la presidenza della Repubblica. I regni di Luigi XV e di Luigi XVI hanno lasciato una quantità di palazzi che sono meraviglie di buon gusto ed ai quali il XIX secolo non ha potuto mai metter mano senza comprometterne la pura eleganza, e le graziose installazioni dell'antico regime hanno risparmiato al nuovo la cura di costruire.

FIG. 610. — CAFFIERI: OROLOGIO A PENDOLO DI RAME CESELLATO. *Museo di Versailles.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 611. — MEDAGLIERE DISEGNATO DAI FRATELLI SLODTZ. *Biblioteca Nazionale.* — (*Fot. Hachette*).

Fu pure durante il lungo regno di Luigi XV che le città di Francia hanno fatto il maggior passo per acco-

FIG. 612. — CANDELABRO A TRE BRACCIA.
*Collezione Jones.*

modarsi al benessere moderno e allo stile classico. Il Rinascimento che ha tanto costruito non portò trasformazioni così importanti. Il Settecento ha dovuto distruggere molto: anche gli stili sono intolleranti quando racchiudono un'energia attiva e intorno a loro trovano lo spazio occupato. L'architettura moderna non si è esplicata senza danneggiare gli edifici dell'epoca gotica. Alle volte gli architetti si limitarono a sovrapporre, come per quei bei vescovati nello stile del Gabriel che sorsero un po' dappertutto accanto alle vecchie cattedrali. Le città che soffocavano nelle loro cinte le smantellarono e ne fecero passeggiate, e le scarpate furono utilizzate per formare pittoresche terrazze e aprire allo sguardo lontane vedute. Le città fortificate del Medio Evo vennero a respirare sui loro vecchi baluardi come i feudatari del Rinascimento nei loro castelli.

FIG. 613. — LAMPADARIO IN RAME CESELLATO.
*Biblioteca Mazarina.*

FIG. 614. — SCRITTOIO DI LUIGI XV.
*Museo del Louvre.*

Alla fine del secolo molte città possedevano monumenti, piazze e giardini come Versailles e Parigi del genere del Mansard e del Le Nôtre. Gl'intendenti — d'Aiguillon a Nantes e Tourny a Bordeaux — eressero piazze dalle

FIG. 615. — ZUPPIERA.
*Museo di Sèvres.* — (*Fot. Hachette*).

facciate classiche; la Compagnia delle Indie creò Lorient, e i palazzi costruiti dai ricchi armatori guardano ancora il mare al disopra dei bastioni di Saint-Malo. All'estremità della Bretagna, Saint-Malo, Brest, Lorient, Rennes e Nantes portano l'impronta dell'arte classica di Francia, l'arte che riattacca alla vita francese quella penisola refrattaria. Poichè non cessava di arricchirsi, la città di Bordeaux continuò ad ornarsi secondo il gusto Luigi XVI e l'architetto Vittorio Louis (1731-1807) venne a terminarvi l'opera di abbellimento cominciata da Gabriel padre. Egli costruì il gran teatro che è uno dei più bei monumenti classici. Le facciate hanno un disegno purissimo, e la distribuzione interna è così felice per la comodità e l'effetto decorativo, che, d'allora, gli architetti hanno imitato senza far di meglio. Nel tempo stesso il Louis disegnava palazzi per la ricca borghesia. Bordeaux ebbe la fortuna di esser prosperosa e di rinnovarsi in un momento in cui l'architettura francese che non sapeva più costruire belle chiese erigeva gra-

FIG. 616. — PORCELLANA DI ROUEN.
*Museo di Cluny.*
(*Fot. Hachette*).

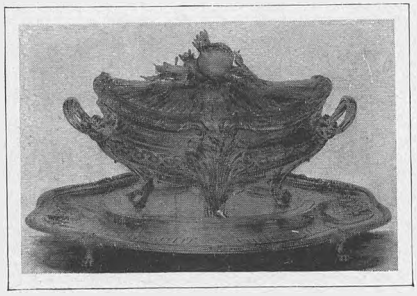


FIG. 617. — GERMAIN: ZUPPIERA IN ARGENTO CESELLATO.
*Collezione de Haussonville.*
(*Fot. Hachette*).

ziosi palazzi. Tutta quella Francia dell'Atlantico, Bordeaux, Nantes, Lorient, volge verso l'Oceano ridenti facciate nel momento in cui le sfugge l'imperio del mare (fig. 627).

La Francia del mezzogiorno non rimase indietro. Tolosa, secondo la sua abitudine, converte in mattoni le costruzioni alla moda ed aggiunge al suo Campidoglio una facciata imitata dal colonnato del Louvre; solo che le colonne vi sono divenute semplici pilastri e il mattone locale impesantisce un po' il nobile disegno del Perrault. Alla « fontana » di Nîmes, al Peyrou di Montpellier (fig. 629) gli architetti composero graziose passeggiate con acque, fiori, alberi e terrazze limitate da gradini o circondate da balaustrate, ed infine, dominante ogni cosa, vi eressero uno svelto padiglione. Dappertutto una regolarità ingegnosa per divertire e guidare chi passeggia, e sempre una posizione elevata per permettere allo sguardo di abbracciare

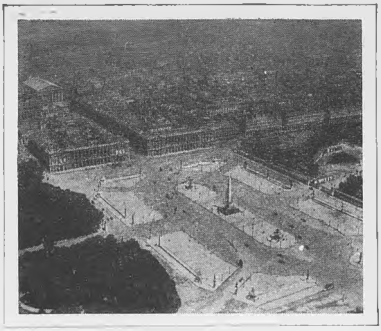


FIG. 618. — PIAZZA DELLA CONCORDIA A VOLO D'UCCELLO.
(*Estratto dall'opera « Parigi dal pallone » di Andrea Schoelcher ed O. Decugis*).

FIG. 619. — PADIGLIONE HANOVRE A PARIGI.
(*Fot. Hachette*).

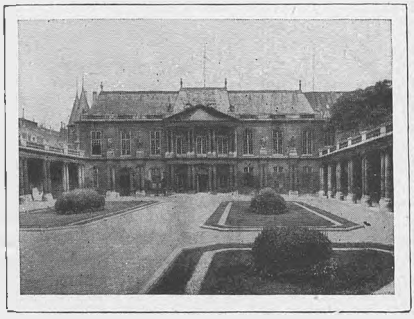


FIG. 620. — PALAZZO SOUBISE. ARCHIVI NAZIONALI A PARIGI.
(*Fot. Hachette*).

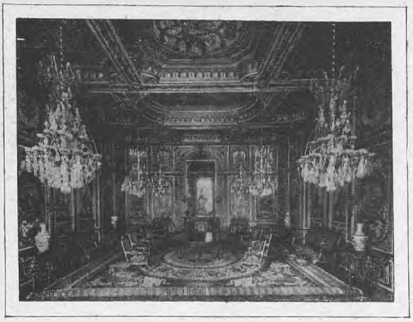


FIG. 621. — SALA DEL CONSIGLIO NEL PALAZZO DI FONTAINEBLEAU. (*Fot. Hachette*).

quel paesaggio lontano che manca a Versailles.

Strasburgo, Metz, hanno, allora, mutato fisonomia, e l'arte francese passando il Reno come nei tempi gotici fa la conquista della Germania. Ma è in Nancy che si vede il più bell'esempio dello stile Luigi XV. Il buon re Stanislao non ebbe altri attributi di regno se non la facoltà di costruire, ed egli presso la Nancy medioevale costruì una città moderna, un insieme di piazze e di passeggiate con archi di trionfo, gallerie, fontane e cancellate, tutta una architettura attraente: graziose cose superflue che trattengono il passante per farsi ammirare (fig. 632, 633, 634, 636). Il suo architetto, l'Héré, è un degno emulo del Gabriel e sa incorniciare le sue finestre in maestosi pilastri. Ma il rococò di Nancy è meno serio del classico

FIG. 622. — IL PICCOLO TRIANON. (*Fot. Hachette*).

FIG. 623. — SCUOLA MILITARE A PARIGI. (*Fot. Hachette*).

parigino; le gentilezze della *rocaille*, che a Parigi si riservano per la decorazione interna, sfoggiano in Nancy sulle facciate. Quale tormenta ha così trasportati e dispersi gli amorini svolazzanti e le nuvolette del Boucher? Quel giocondo piccolo mondo si ritrova posato un po' dappertutto, sulle ba-

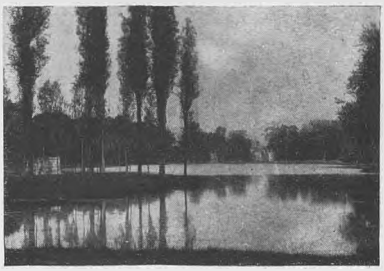


FIG. 624. — ERMENONVILLE. — I GIARDINI. (*Fot. Hachette*).

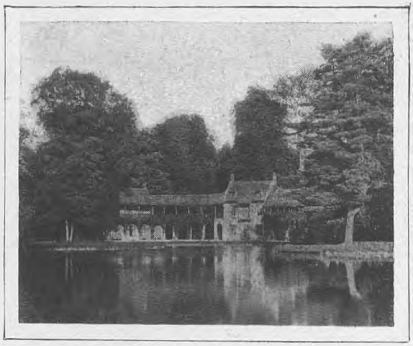


FIG. 625. — CHIOSCO DEL PICCOLO TRIANON. (*Fot. Hachette*).

laustrate delle terrazze, sui cornicioni e fino sui ferri delle cancellate. Le fontane mitologiche sembrano uscire da taluni paesaggi di pastorali. Il Lamour ha completato quest'architettura con i suoi ferri battuti che sono le più vaghe inutilità del mondo, martellando i ferri, raccordandoli con una fantasia che, secondo il gusto di Francia, nasconde molta logica nel suo capriccio. Quell'arte energica riuscì meglio della scultura a rendere la finezza contorta della *rocaille*: dopo le cancellate gotiche e le vecchie pitture di cattedrale non si era più avuto uno stile così adatto ai mezzi del fabbro e del cesellatore. Ogni volta che si ebbe a mostrare elasti-

FIG. 626. — COLONNATO DEL PARCO MONCEAU A PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

FIG. 627. — PIAZZA DELLA BORSA A BORDEAUX. — (*Fot. Neurdein*).

città e carattere, al tempo dello stile fiammeggiante e della *rocaille* il metallo è giunto più lontano che il legno e la pietra. Le cancellate del Lamour e le cesellature del Gouthières sono i capolavori della *rocaille*. In quel tempo era un lusso concesso anche alle case modeste l'avere un balcone in ferro battuto.

FIG. 628. — IL GRAN TEATRO DI BORDEAUX. (*Fot. Hachette*).

L'architettura religiosa del Settecento fu ben lungi dalla vitalità e dal carattere deciso dimostrati da quella dei palazzi. Lo stile dei gesuiti è alla fine. Per la disposizione generale degli edifici gli architetti non vogliono più ricominciare la chiesa della Val-de-Grâce, della Sorbona ed anche degli Invalidi. Sulla facciata di S. Sulpizio, il Servandoni sovrappose due colonnati sor-

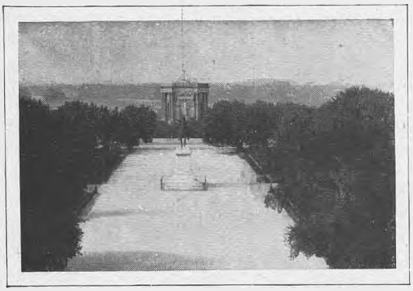


FIG. 629. — IL PEYROU A MONTPELLIER. (*Fot. Hachette*).

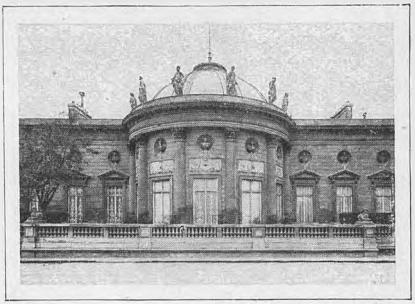


FIG. 630. — PALAZZO DELLA LEGION D'ONORE A PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

montati da una balaustra e fiancheggiati da due torri (fig. 637). San Giovanni in Laterano e Nostra Signora di Parigi, combinandosi fra loro, modificano la facciata piatta ed a piramide delle chiese gesuitiche. Per rimpiazzare la vecchia chiesa di Santa Genoveffa, il Soufflot (1713-1780) eresse una costruzione colossale, nella quale, come il Bramante nel S. Pietro di Roma, egli riuscì a sovrapporre la cupola del Panteon alle volte della basilica di Costantino. Il peristilio ricorda quello del Panteon d'Agrippa (fig. 638, 640); l'ordine colossale rimpiazza così nelle facciate di chiese gli ordini sovrapposti cari al Rinascimento, come li aveva già rimpiazzati nelle facciate dei palazzi. Poco più resta a fare perchè le chiese cristiane prendano del tutto l'aspetto dei templi. Non avendo da risolvere problemi nuovi, gli architetti sono stati condotti a cercare le loro innovazioni soltanto in una imitazione sempre più esatta dell'antico. Nel XVII secolo il Colbert aveva sognato di trasportare a Parigi pietra per pietra la « Casa quadrata » di Nîmes. L'ultima chiesa classica, quella della Maddalena, finirà, dopo qualche esitazione dei costruttori, per non essere altro che un ingrandimento del piccolo tempio romano. Il destino dell'architettura classica era compiuto. Nel XVI secolo si erano ingegnosamente disposte colonnette antiche e cornicioni per segnare i piani degli edifici moderni; poco a poco quei rivestimenti decorativi ave-

FIG. 631. — GRAN TEATRO DI BORDEAUX. SCALA DEL PRIMO PIANO. (*Fot. L'Architecte*).

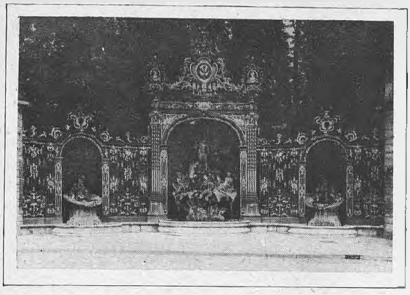


FIG. 632. — FONTANA DI NETTUNO A NANCY. — (*Fot. Hachette*).

vano finito per riprendere le loro forme originali e per imporre alle nostre chiese l'architettura pagana. La Maddalena, d'altra parte, per poco non divenne un tempio della gloria; essa è oggi una chiesa mondana. Ma l'immenso Panteon è sempre vuoto e senza anima. Il ricordo di S. Genoveffa, che aleggiava pei vecchi santuari della collina, è svanito sotto le vôlte glaciali del Soufflot; nè cristiano, nè pagano, l'edificio resta vuoto. Se ne è fatto un museo di pitture a gloria di Parigi e della Francia, ed il S. Dionigi dei grandi uomini. Nonostante il talento dei suoi decoratori e le tombe illustri ch'essa ricetta, questa costruzione,

FIG. 633. — PIAZZA CARRIÈRE A NANCY. (*Fot. Hachette*).

FIG. 634. — LAMOUR: CANCELLATA DELLA PIAZZA STANISLAO A NANCY. — (*Fot. Hachette*).

tolta al suo ufficio, non è che un monumento per forestieri e risveglia solo la curiosità indifferente di essi.

Questo rinnovellamento del culto antico negli architetti e nei pittori, non è opera dell'Accademia. I maestri ufficiali del Settecento, decoratori graziosi, accolsero abbastanza male il giovane David e la

sua maniera forzata. Essi non si preoccupavano affatto della teoria della loro arte. Il pubblico li amava tanto! Perchè avrebbero essi arrischiato di compromettere il loro successo con la ricerca di un ideale difficile? Fu dall'ambiente degli scrittori e dei filosofi che sorsero esteti ed archeologi, il Diderot, il Caylus, per rimproverare agli artisti la loro arrendevolezza al gusto mondano; questi ragionatori autoritari, finirono per strappare i pittori al dominio dei futili amatori e per imporre ad essi una bellezza austera. Il pensiero francese ha tanto bisogno di ricondurre ogni cosa ad un sistema chiaro, che i critici d'arte si incaricarono di ragionare sulla bellezza quando gli accademici vi ebbero rinunciato. La critica d'arte manifesta fortemente la continuità del gusto classico, dal Le Brun fino al David, anche quando lo stile degli scultori e dei pittori sembra emanciparsene.

FIG. 635. — FONTANA DEL GRANDE OROLOGIO A ROUEN. (*Fot. Neurdein*).

D'altra parte l'arte francese ha essa mai cessato di essere classica? Le sue fantasie non furono mai senza metodo. La più capricciosa *rocaille* si era sviluppata sulle forme geometriche

FIG. 636. — PIAZZA STANISLAO A NANCY. — (*Fot. Hachette*).

dell'architettura classica, come altra volta la decorazione brillante sulla vigorosa membratura del gotico. Le peggiori licenziosità dei maestri di secondo ordine sono assai spesso, come le più gravi « storie » del Poussin, capolavori per la chiarezza e l'intelligenza della composizione. La qualità delle idee è molto decaduta, ma non l'arte di tradurle in termini giusti. Così quel Settecento che nulla rispettava fu in arte assai più conservatore di quanto si penserebbe per un tempo nel quale dominava lo spirito critico e motteggiatore; il Voltaire, che ha distrutto tante credenze, non ha attaccato il credo del Boileau. Le composizioni vivaci e galanti del Boucher e del Fragonard ci impediscono di vedere i grandi quadri accademici; essi occupano ora nei nostri musei i posti secondari, ma nei « Salons » del Diderot essi sono al posto d'onore. I più scapigliati di quegli allievi conservavano in fondo a se stessi qualche venerazione per i severi maestri che essi non ascoltavano più. L'insegnamento del Le Brun era assai lungi dall'essere dimenticato quando i critici volevano il ritorno alla gravità antica.

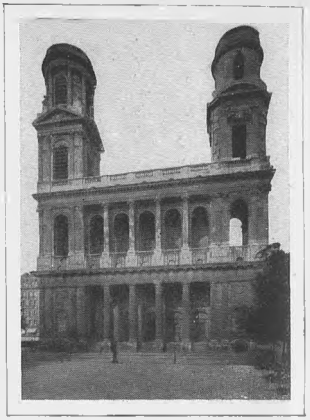


FIG. 637. — FACCIATA DELLA CHIESA DI SAN SULPIZIO A PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

FIG. 638. — IL PANTEON DI PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

Non è senza rimpianto che si vede quell'arte mondana sparire dinanzi ad un'arte scolastica. Più che ogni altra essa sapeva piacere; per comprenderla non occorre essere un « conoscitore » un tecnico od un sognatore: è sufficiente una cultura di persona fine. La società donde essa nacque trattava in gaie conversazioni le scienze più ardue; graziose dame potevano, senza pedanteria, parlare di grammatica o di economia politica; come mai un simile mondo non avrebbe creata un'arte seducente

FIG. 639. — BOUCHARDON: FONTANA DELLA VIA DI GRENELLE A PARIGI. (*Fot. Hachette*).

e gustosa per tutti? Altre scuole hanno potuto annoverare virtuosi più stupefacenti e poeti più profondi; ma sono generalmente genii più possenti che esigono uno sforzo per esser compresi; bisogna studiarli a lungo e meditarvi sopra. Gli artisti del XVIII secolo sono troppo amabili, troppo fini per perdere mai il contatto col mondo al quale si rivolgono. Per rallegrare la società del loro tempo, essi dovettero apprenderne la grazia e la raffinatezza. Quella società parigina dei regni di Luigi XV e di Luigi XVI deve all'arte, ch'essa ci ha lasciato, di presentarsi a noi con tanto fascino; gli anni e le mode sono passate senza diminuire la sua potenza di seduzione.

Mentre la lingua letteraria, stanca, non era più capace di poesia, è il Trianon del Gabriel, sono le opere del Watteau, del Boucher, dello Chardin e dell'Houdon, del Clodion e del Fragonard, che fissarono le immagini vivaci, voluttuose e qualche volta un po' commosse, senza le quali gli uomini del XVIII secolo ci sembrerebbero di una pro-

FIG. 640. — IL PANTEON A VOLO D'UCCELLO. (*Estratto dall'opera « Parigi dal pallone » di A. Schoelcher ed O. Decugis*).

saicità ben arida, malgrado la loro piagnucolante vecchiaia di peccatori pentiti.

BIBLIOGRAFIA. — PATTE, *Monuments érigés en France en l'honneur de Louis XV*, Paris, 1765. — J.-F. BLONDEL, *Architecture française*, Paris, 1752-1756 ; *Distribution des maisons de plaisance*, Paris, 1738, 2 vol. — G. BOFFRAND, *Le livre d'Architecture...*, Paris, 1745. — P. DE NOLHAC, *Le Château de Versailles sous Louis XV*, Paris, 1898. — LADY E. DILKE, *French architects and sculptors of the XVIIIth. century*, Londres, 1900. — JEANNE BOUCHÉ, *Servandoni* (*G. B. A.*, 1910, II). — HÉRÉ, *Recueil des plans, élévations et coupes* (2 atlanti), Nancy, Sd. — A. HALLAYS, *Nancy* (*Les Villes d'Art célèbres*), Paris, Sd. — LAMOUR, *Recueil des ouvrages en serrurerie*, Nancy, 1767. — STANISLAS LAMI, *Dictionnaire des sculpteurs français au XVIII siècle*, 1 vol. pubbl. Paris, 1910. — A. ROSEROT, *J.-B. Bouchardon*, Paris, 1894 ; *Bouchardon intime* (*R. S. B. A. D.*, 1901). — S. ROCHEBLAVE, *Pigalle* (*R. A. A. M.*, 1902, II). — H. THIRION, *Les Adam et les Clodion*, Paris, 1885. — J.J. GUIFFREY, *Clodion* (*G. B. A.*, 1892, II). — A. JACQUOT, *Les Adam, les Michel et Clodion* (*R. S. B. A. D.*, 1897). — E. BOURGEOIS, *Le Biscuit de Sèvres au XVIII siècle*, Paris, 1908, 2 vol. — G. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD, *La Manufacture de porcelaine de Sèvres*, Paris, 1909. — COMTE DE CAYLUS, *Vies d'artistes du XVIII siècle, discours sur la peinture et la sculpture*, pubblicato da A. Fontaine, Paris, 1910. — S. ROCHEBLAVE, *Essai sur le Comte de Caylus*, Paris, 1889. — ABBÉ DUBOS, *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, 1719, 2 vol. — DIDEROT, *Salons*, t. X e XI dell'edizione Assézat. — J. et E. DE GONCOURT, *L'Art du XVIII siècle*, 3 ediz., 2 vol., Paris, 1880-1883. — LOUIS COURAJOD, *Histoire de l'enseignement des Arts du dessin au XVIII siècle...*, Paris, 1874. — LADY DILKE, *French painters of the XVIIIth. century*, Londres, 1900. — J. FOSTER, *French Art from Watteau to Prudhon*, Londres, 1906. — J. LOQUIN, *Le Paysage en France au début du XVIII siècle et oeuvre de J.-B. Oudry* (*G. B. A.*, 1908, II, 353). — P. MANTZ, *Boucher, Lemoyne et Natoire*, Paris, 1880. ; *Nattier, Tocqué* (*G. B. A.*, 1894, II). — PROSPER DORBEC, *Louis Tocqué* (*G. B. A.*, 1909, II). — A. MICHEL, *Boucher*, Paris, 1886. — G. KAHN, *Boucher*, Paris, 1904. — C. GABILLOT, *Les trois Drouais* (*G. B. A.*, 1905, II). — P. DE NOLHAC, *Nattier*, Paris, 1904. — G. SCHÉFER, *Siméon Chardin*, Paris, 1903. — E. PILON, *Chardin*, Paris, 1908. — M. TOURNEUX, *L'Exposition Chardin-Fragonard* (*G. B. A.*, 1907, II) ; *M. Q. de la Tour*, Paris, 1904 ; *Jean-Baptiste Peronneau* (*G. B. A.*, 1896, 1) ; *L'Exposition des cent pastels* (*G. B. A.*, 1908. II). — L. DUMONT-WILDEN, *Le Portrait en France au XVIII siècle*, Bruxelles, 1909. — R. PORTALIS, *Fragonard*, Paris, 1899. — C. MAUCLAIR, *Fragonard*, Paris, Sd. — LAGRANGE, *J. Vernet*, Paris, 1855. — JOSEPH VERNET, *Correspondance de Joseph Vernet au sujet des ports de France avec Marigny et Angivilliers* (*N. A. A. F.*, 1893). — H. BOUCHOT, *M.me Vigée-Lebrun* (*R. A. A. M.*, 1898, I). — C. GABILLOT, *Hubert Robert et sons temps*, Paris, 1895. — HAUTECŒUR, *Le Sentimentalisme dans la peinture française de Greuze à David* (*G. B. A.*, 1909, I). — S. ROCHEBLAVE, *Le Cochin*, Paris, 1895. — LADY DILKE, *French engravers and draughtsmen...*, Londres, 1903. — LAZARE DUVAUX, *Livre-journal de Lazare Duvaux...* precédé d'une étude sur le goût et sur le commerce des objets d'art au milieu du XVIII siècle, par L. Courajod, Paris, 1873, 2 vol. — LADY DILKE, *French furniture and decoration...*, Londres, 1902. — A. MOLINIER, *La Collection Wallace, meubles et objets d'art français*, Paris, 1903. — J.-G. WILLE, *Graveur du Roi, Mémoires et Journal*, Paris, 2 vol. — H. CORDIER, *La Chine en France au XVIII siècle*, Paris, 1910.

FIG. 641. — DAVID: LA CONSACRAZIONE DI NAPOLEONE I.
*Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

# TERZA PARTE

# ARTE MODERNA

## Capitolo I.

## IL NUOVO CLASSICISMO DURANTE LA RIVOLUZIONE E L'IMPERO

L'IDEALISMO ESTETICO. — L'INFLUSSO DELL'ARTE CLASSICA. — LO SPIRITO RIVOLUZIONARIO. — TRASFORMAZIONI AMMINISTRATIVE. — TRANSAZIONI FRA L'IDEALISMO DEGLI ARTISTI E LE ESIGENZE DELL'ATTUALITÀ. — L'ARCHITETTURA; PASTICCI GRECI; PERCIER E FONTAINE. — I MOBILI DI STILE IMPERO. — LA PITTURA; DAVID; RIFORMA DELLA TECNICA; IL REALISMO E LO SPIRITO CLASSICO. — GUÉRIN, LETHIÈRE, GÉRARD. — UN TENTATIVO ROMANTICO: IL GIRODET. — I SOPRAVVIVENTI DEL XVIII SEC. — PRUD'HON. — GROS. — ALCUNI MAESTRI MINORI.

Alla fine del Settecento l'arte francese, per la terza volta, si sottomette alla disciplina classica, più assoluta ancora che al tempo di Luigi XIV e di Francesco I. Questa ripresa d'archeologia e di razionalismo corrisponde, come sempre, ad un nuovo sforzo di accentramento nazionale; poichè la Convenzione e l'Im-

FIG. 642. — SALONE IMPERO.
(*Esposizione temporanea del Museo d'Arte Decorativa*).

pero hanno rassodato le forze dello Stato che la monarchia declinante aveva lasciato rallentare. Ancora una volta si constata una specie di simpatia secreta o d'armonia prestabilita fra l'assolutismo politico e l'arte classica: sembra che il paese, quando vuol meglio sentire la sua unità, preferisca un'arte astratta, universale, o per lo meno abbastanza generale per dominare le varianti locali dello spirito francese. Lo spirito classico è andato aggravandosi: al tempo di Francesco I l'influsso antico ed italiano era ingegnosamente conciliato con le tradizioni regionali: sotto Luigi XIV, il Colbert accettava l'arte antica, ma a condizione che fosse naturalizzata francese. Ed ecco che gli esteti della Rivoluzione e dell'Impero propongono un ideale assoluto senza rapporto con la storia o la geografia.

Le idee sviluppate nelle discussioni accademiche del Seicento e nei dialoghi di Carlo Perrault riappaiono, ma più assolute, più vigorose, perchè sono penetrate di metafisica e sono state trattate dai dialettici di professione.

Sempre pronto a seguire le sue deduzioni, il razionalismo francese corre arditamente fino ai limiti dell'assurdo; trionfa in arte come in politica con una specie d'intransigenza. I teorici innumerevoli in questo tempo di delirio filosofico e di furore legislativo definivano la bellezza ideale; essi la facevano risiedere in un'armonia assoluta delle forme e sostenevan che si può raggiungerla con il calcolo, l'applicazio-

FIG. 643. — SCRIGNO PER GIOIE DI MARIA LUISA, A FONTAINEBLEAU.
(*Fot. Neurdein*).

FIG. 644. — CAMERA DA LETTO DI NAPOLEONE I, A COMPIÈGNE. (*Fot. Neurdein*).

ne e la conoscenza dell'antichità; l'arte facile e leggera del Settecento era proscritta per sempre; essa può piacere un momento con le sue graziose negligenze e la sua fantasia spiritosa, ma la sua bellezza è relativa al gusto della società e questa società non aveva buon gusto: la vera bellezza resiste ai cambiamenti della moda, perchè è basata sulla ragione; è stata realizzata una prima volta dagli antichi, e così la loro arte conserva una giovinezza immortale a malgrado dei secoli. Non resta dunque che imitarla e ricominciare l'arte greca; non è greca, ma universale, non è antica, ma eterna, la bellezza non è di alcun tempo nè di alcun paese.

Queste sono idee di esteti piuttosto che di artisti: sono state sviluppate più dai critici che dai pittori; ma il David e i suoi seguaci le adottarono; i più vigorosi artisti ne sentirono l'influsso. L'arte di quest'epoca, meno qualche eccezione risente di questa ideologia; lo spirito d'astrazione si ritrova nelle forme esangui e nel modellato simile di tutti i suoi pittori. Il disegno a tratti senz'ombre non fu mai apprezzato come allora, e la linea sinuosa dà come una definizione teorica di tutte le cose. Questa calligrafia spoglia del colore, del rilievo, della luce, della materia, indica solamente la purezza delle forme e l'armonia delle proporzioni. Gli architetti disegnano edifici senza destinazione, mentre i legislatori votano costituzioni ideali: le idee volano leggiere quando la realtà non le appesantisce.

FIG. 645. — OROLOGIO A PENDOLO. *Museo di Sèvres*. (*Fot. Hachette*).

Gli scavi di Pompei facevano passare allora sull'Europa artistica ed

FIG. 646. — CALAMAIO.
*Museo di Sèvres.* — (*Fot. Hachette*).

intellettuale la febbre archeologica. Dopo tanti anni che i poeti e gli artisti raccontavano la vita dei greci e dei romani, ecco che per la prima volta ci si trovava a contatto diretto non più con statue ideali o rovine di monumenti eccezionali, ma con una città intera con le sue case, le sue pitture e a volte perfino il suo mobilio. Il sogno accarezzato fin dai tempi del Rinascimento stava dunque finalmente per effettuarsi: si stava per risuscitare questo mondo creduto scomparso e che ora invece si sorprendeva nel suo sonno. Una quantità di documenti nuovi permise di ricostruire meglio l'antichità, opera alla quale si erano già accinti il Mantegna, Raffaello, il Poussin e il Lebrun. Non è soltanto l'arte degli antichi che rinnoverà l'arte moderna, ma la loro vita modificherà la vità attuale, i costumi, il mobilio e il vestiario. Le rovine di Pompei non hanno ringiovanito solo la pittura storica: questa tomba riaperta ha trasformato il mondo dei viventi.

Lo spirito rivoluzionario portava le sue ardenti passioni al partito dell'antichità. L'arte del Settecento, contro la quale reagivano il Vien, il David ed i loro allievi, era l'arte dell'aristocrazia e del clero. I neoclassici l'avevano già ripudiata nel nome dell'estetica quando la rivoluzione venne a toglierle tutta la sua ragione d'essere, rovesciando un regime di cui essa era un accessorio di lusso. L'arte nata dalle democrazie antiche non era corrotta nella sua origine come quella delle chiese e dei palazzi; allo stesso modo che l'eloquenza repubblicana delle concioni non era stata contaminata dal dispotismo e dalla superstizione. Così la rivoluzione compie l'opera del Ri-

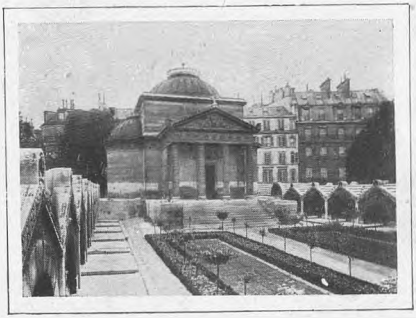


FIG. 647. — CAPPELLA ESPIATORIA
DI LUIGI XVI A PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

nascimento e sgombra gli ultimi avanzi gotici che separavano ancora il pensiero moderno da quello antico. I classici del Seicento erano certamente pagani nell'immaginazione, ma realisti e cristiani nei costumi; pur credendo alla superiorità dei templi greci, essi costruivano ancora chiese cattoliche e conciliavano abbastanza bene le due maniere di pensare. Il classicismo rivoluzionario distrugge completamente le teorie medievali e sopprime ciò che ancora ne rimaneva: per qualche anno si potè quasi credere che l'arte di Atene e di Roma venisse direttamente introdotta nella civiltà francese. In un tempo in cui i mobili erano pompeiani ed i costumi greci, in cui i discorsi politici erano tradotti da Tito Livio e da Plutarco, non era forse naturale che il David e il Guérin facessero risuscitare Leonida e Romolo? Questa crisi durò solo alcuni anni, ma fu sufficiente a rompere la continuità dell'arte moderna e perchè essa riprenda il suo sviluppo bisognerà innestare un ramo nuovo sul tronco spezzato.

FIG. 648. — BORSA DI PARIGI. (*Fot. Neurdein*).

Gli uomini della rivoluzione non condividevano le opinioni del Rousseau su l'influsso corruttore delle belle arti; essi proclamarono spesso che gli artisti devono contribuire all'educazione nazionale. Il David fu un deputato importante della Convenzione perchè era un grande pittore. Egli fece sopprimere l'Accademia reale di pittura e di scultura che scompare come tutte le antiche corporazioni. Ma l'unità dell'arte non ne fu colpita: l'autorità del David e dei suoi insegnamenti era tale che i pittori non furono mai tanto sottomessi ad una dottrina

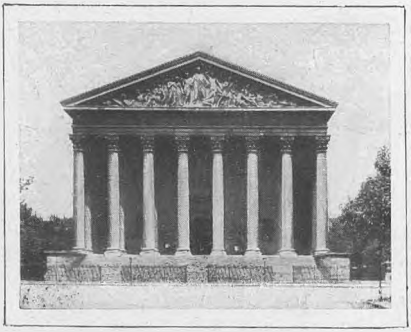


FIG. 649. — CHIESA DELLA MADDALENA A PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

FIG. 650. — ARCO DI TRIONFO DEL CAROSELLO. — (*Fot. Hachette*).

ufficiale, quanto nel tempo che separò la sparizione dell'antica Accademia reale dalla sua ricomparsa durante il Consolato, sotto la forma di quarta classe dell'Istituto. Ma la nuova Accademia sarà più ristretta e più onorifica dell'antica; invece d'essere aperta ad ogni artista che fa il suo mestiere, essa riceve solo un numero ristretto di accademici come l'Accademia francese. Infatti essa è ben lontana dall'aver accolto tutti i grandi artisti dell'Ottocento. La sua storia non coincide più con la storia dell'arte francese.

Ma questo idealismo non poteva più ignorare completamente la realtà, rimane a vedere come avvenne la transazione. Il David ed i suoi allievi dovettero più di una volta abbandonare i loro eroi armati per dedicarsi a qualche scena rivoluzionaria o a qualche cerimonia imperiale. Ma gli avvenimenti correvano sempre più rapidi degli artisti; l'arte troppo compassata non poteva seguire l'andamento della storia. Incaricato di rappresentare i costituenti che prestano il giuramento della pallacorda, il David cominciò la sua opera con una specie d'entusiasmo; ma non aveva ancora dipinto dieci dei suoi eroi che già molti di essi erano stati condannati alla ghigliottina, e dopo di ciò sarebbe stato contraddittorio immortalarli nella pittura. Un poco più tardi il barone Gros dipingendo la cupola del Pantheon di Parigi dovette cambiare il Napoleone trionfante del primitivo progetto in un grasso Luigi XVIII recante la Carta. Tra due quadri moderni

FIG. 651. — ARCO DI TRIONFO DELLA STELLA A PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

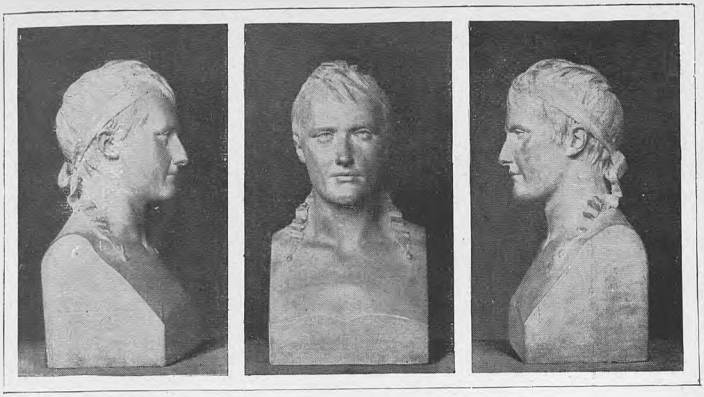


FIG. 652. — HOUDON: BUSTO DI NAPOLEONE.
*Museo di Digione.* (*Fot. Hachette*).

ordinati per le circostanze, questi pittori classici ritornavano allo studio per rifinire le belle membra d'un Leonida o d'una Psiche. Così i Convenzionali, pur decretando misure provvisorie, trovavano il tempo d'aggiungere un articolo alla loro Costituzione ideale. Dopo il 1815 tutti i seguaci del David trovarono finalmente la calma necessaria per coltivare la bellezza pura. Ma allora essi si trovarono agli estremi: gli è che gli avvenimenti li avevano spinti e non contrariati nel loro slancio. La teoria sembra cosa ben debole quando la passione non l'anima più.

L'architettura ha l'abitudine di riposare in tempo di guerra così civile come forestiera; nè la Rivoluzione nè l'Impero hanno avuto il tempo di costruire su larga scala. La Rivoluzione visse di provvisorio; ospitò le sue assemblee in sale comuni e per le sue grandi feste si contentò di edifizi di legno e di statue di gesso. A mano a mano che si consolidava, il regime moderno si installava in palazzi devastati dell'antico regime. Napoleone utilizzò le dimore della monarchia, eccetto Versailles, che sinistri ricordi rendevano inabitabile. Egli sognava per il re di Roma un immenso palazzo eretto sulla collina dove più tardi fu costruito il palazzo del Trocadero; ma il Percier e il Fontaine fecero appena in tempo a prepararne il progetto. Dell'Arco della Stella, cominciato dal Chalgrin in onore della grande armata nel 1806, vide solo le fondazioni: l'edifizio fu compiuto solo trent'anni dopo, e soltanto le ceneri dell'Imperatore, riportate da Sant'Elena, passarono sotto l'arco trionfale. La sua effigie sull'alto della colonna Vendôme ebbe molto a soffrire della rivoluzione, come la statua

FIG. 653. — CHINARD: LA RÉCAMIER. *Museo di Lione.* (*Fot. Huchette*).

di Luigi XIV che essa sostituì. L'Impero ebbe appena il tempo di compiere una chiesa dedicata alla Gloria, e che imita un tempio antico, ma venne la Restaurazione per votare a Maria Maddalena questa brutta copia della Casa Quadrata di Nîmes (fig. 649).

I monumenti cominciati, interrotti, continuati o trasformati dal tempo di Luigi XVI fino alla fine della Restaurazione sono tutti pretenziosi come ricostruzioni dell'antichità. La loro serietà rasenta un'affettazione d'austerità; l'ordine toscano non sembrò sempre abbastanza severo; al di là dell'arte greca si risalì verso l'Egitto, con la sua architettura di tombe, le sue mura massicce, i suoi fiori di loto e le sue teste di sfinge. Quando l'architetto mostrava minor zelo archeologico, si contentava di costruire facciate piene dietro un peristilio; si misero colonnati davanti alle chiese, ai palazzi, ai teatri ed intorno alla Borsa. Sorsero colonnati all'Odéon, al Teatro francese, dove il Talma in costume romano dava allora lezioni di storia al Guérin e al Lethière; ve ne furono anche per le Varietà; fra due case dei *boulevards* questo piccolo teatro lascia intravedere uno stretto peristilio come fosse stato dedicato alle parodie dell'antichità ben prima di Offenbach. Per le numerose chiese ch'essa costruì, la Restaurazione riprese il tipo più antico dell'architettura cristiana, quello che si avvicina maggiormente alla costruzione classica, ossia la basilica. Esse non potevano ammettere davanti alle loro facciate peristili pretenziosi come quelli del Panteon e della Maddalena; ma tutte hanno almeno qualche colonna. Quando il Brongniart intraprese la costruzione della Borsa non trovò nulla di meglio che ospitare gli agenti di cambio in un tempio perittero (fig. 648). Si applicava allora il precetto di Andrea Chénier sforzandosi di fare opere antiche per nuovi usi. I migliori monumenti di questo tempo sono certamente quelli del Percier (1764-1838) e del Fontaine (1762-1853), i due architetti inseparabili; l'arco di trionfo del Carosello è un'opera delicata di disegnatori raffinati. Mentre compivano l'opera di congiunzione tra il palazzo delle Tuileries e quello del Louvre essi si dilettarono, come fece talvolta Filiberto Delorme, a costruire nel cortile del Louvre un piccolo edificio, lavorando finemente le colonne e i

cornicioni, ornando di bassirilievi delicati gli angoli acuti della costruzione (fig. 650). Per Luigi XVIII il Fontaine costruì la cappella espiatoria sul posto delle sepolture di Luigi XVI e di Maria Antonietta: « questo chiostro formato da una serie di tombe », simbolizza perfettamente la Restaurazione. Come essa è un monumento di rimpianto. Solitario nel cuore di Parigi, questo *camposanto* distrae l'animo dal presente e lo rinchiude nella tristezza dei ricordi (fig. 647).

FIG. 654. — BOSIO : LA NINFA SALMACIA. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

Ma gli architetti dell'Impero hanno piuttosto disegnato mobili che costruito monumenti. Sono essi infatti che hanno portato nel mobilio l'austera rigidità dello stile pompejano imitando i pittori archeologici. In pieno Settecento si erano assai criticati i contorni dello stile *rocaille*; non sembrava ragionevole ai contemporanei di Luigi XV e di Luigi XVI, che una linea facesse tante inutili deviazioni per andare da un punto all'altro. I piedi delle tavole e gli schienali delle seggiole si raddrizzarono; e, in pieno regno di Luigi XV, si era formato uno stile detto stile Luigi XVI, che conciliava l'eleganza con la semplicità. Vennero in seguito i neo-greci che tentarono ricostituire il mobilio antico, si ammise la pesantezza per la maestà. Allora le forme si fanno massicce, nette, con angoli francamente accusati. Questo mobilio in un salone sembra protestare contro la futilità mondana; vi si discerne abbastanza bene lo spirito di una società nuova, la pedanteria di un archeologo e l'autorità compassata di un alto funzionario. Perfino la porcellana cerca di dissimulare

FIG. 655. — CHAUDET : AMORE. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 656. — DAVID: LE SABINE.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

la sua fragilità; i vasi di Sèvres, resi ormai più grandi che urne, sono coperti d'oro e sui loro lati mostrano in piccolo grandi quadri storici. Questa epoca di fragile regime ebbe la passione delle forme solide, mai le poltrone ebbero maggiore pesantezza di quelle su cui si sedettero successivamente i Direttori, i Consoli, Napoleone e gli ultimi Borboni: eppure è la stessa ragione classica che recò tanta rigidità nell'arte, tanto poca stabilità nello Stato.

Il nome di Luigi David (1748-1825) domina tutta questa epoca tanto dall'alto che artisti come il Vien che fu il suo maestro e come il Regnault e il Guérin che non furono suoi allievi, ci sembrano ora derivati da lui. Egli annunciò l'arte rivoluzionaria ben prima della rivoluzione; ci fu sempre in lui l'autorità di un capo-scuola, un apostolo della severità dell'arte difficile, morale, archeologica, ed anche l'intolleranza di un ricercator dell'assoluto. Egli mostrò assai presto un odio appassionato e quasi un furore giacobino contro la pittura leggera ed aristocratica del Settecento; rivelò in vari quadri, *Orazio*, *Bruto*, la *Morte di Socrate*, quello stoicismo che avrebbe per vari anni nobilitato le passioni, esaltato le energie, mescolato l'eroismo al dramma umano. Le sue prime opere apparvero quando il Vien cominciava a preparare il nuovo stile spogliando le sue composizioni dalla confusione del Boucher e del Fragonard, denudando le sue figure di ogni

FIG. 657. — GÉRARD: LA RÉCAMIER.
*Saloni della Prefettura della Senna.*
(*Fot. Neurdein*).

accessorio fantastico, migliorando il disegno, affettando la serietà, applicandosi davanti al modello. La crisi d'idealismo austero era incominciata. Ma il David fu più che un teorico; fu un pittore dalla visione forte, dal mestiere probo, scrupoloso, timoroso sempre di sostituire l'espressione diretta e sincera con una abilità volgare; egli ha abbandonato le fioriture del rococò, ha spogliato l'arte delle gentilezze decorative, delle ripetizioni del pennello ed ha ritrovato sotto i fronzoli la nudità maestosa e serena. Egli aveva l'abitudine di dipingere sempre dal vero. Disgraziatamente però non guardava la natura che per sottometterla all'estetica greco-romana. Nel povero modello, seduto sopra un asse che posava nel suo studio, egli ricercava le forme generalizzate della statuaria antica, preferì dapprima i corpi dai muscoli tesi, sporgenti e dalle forme vigorose; più tardi, al tempo delle *Sabine* e del *Leonida*, modellò piuttosto le membra rotonde; e, seguendo il suo esempio, il Gérard, il Girodet e tutti gli altri coprirono con tinte monotone figure dalla pelle liscia. Avendo sotto gli occhi un modello e nella memoria gli atteggiamenti delle statue, il David ha eliminato dalla sua arte il movimento: i suoi eroi riposano e non agiscono.

FIG. 658. — DAVID: LA DISTRIBUZIONE DELL'ORDINE DELLE AQUILE.
*Museo di Versailles.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 659. — DAVID: M. SÉRIZIAT.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

Egli ha omesso anche il mutevole pittoresco della natura e della luce. I suoi eroi sono nello spazio, ma non nell'aria, senza altra luminosità che quella della quale si serve il disegnatore per far risaltare un rilievo con ombre sfumate: ogni figura ha rice-

FIG. 660. — DAVID : LA RÉCAMIER.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

vuto la stessa luce dello studio. Esse si raggruppano in un ambiente uniformemente oscuro nelle pitture « romane » e che rappresenta l'interno d'una casa antica; nelle sue grandi pitture del periodo « greco » il fondo è d'un grigio freddo e chiaro che rappresenta l'aria aperta. Così il sistema impoveriva i mezzi del pittore, al quale restavano solo le proporzioni del corpo, l'esattezza del modellato, la bellezza dell'atteggiamento; aveva solo una retorica dal ritmo maestoso, ma sprovvista di colori e d'imagini per tradurre sentimenti violenti; arte strana nella quale uomini dalle passioni ardenti affettano di parlare il linguaggio della ragione pura.

Così l'arte classica ancora una volta cercava di disertare il mondo dei vivi. Ma è ben difficile ad un artista, per quanto archeologo ed idealista, d'ignorare il suo tempo, sopratutto in un'epoca drammatica come quella della Rivoluzione e dell'Impero. La realtà diventa così emozionante, così piena di stupori che l'arte non può dimenticarla; la Francia intera fu sconvolta troppo profondamente perchè l'idealismo non facesse concessioni alla storia contemporanea. I Convenzionali domandarono al David d'immortalare qualche scena della Rivoluzione; e Napoleone non era uomo da cedere i suoi pittori ai conquistatori antichi. Egli « proteggeva » le belle arti come Luigi XIV, perchè la sua gloria ne approfittasse; nei concorsi che istituì vi era un premio per il miglior quadro di storia, ma un altro era riserbato ad un « soggetto onorevole

FIG. 661. — GUÉRIN :
RITORNO DI MARCO SESTO.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

per il carattere nazionale ». Così si designava l'epopea napoleonica. Nelle esposizioni dal 1808 al 1810 l'esercito imperiale con l'Imperatore a capo fece irruzione, e la cavalleria del Murat respinse gli uomini di Leonida e di Romolo. Le uniformi gallonate, gli atteggiamenti violenti si mescolavano alle pallide nudità. Ma il David, il Gérard, il Girodet e persino il Gros, mostrando gli uomini del loro tempo, non hanno voluto rinunziare alla maestà classica; davano ai deputati della Costituente e ai soldati della Grande Armata le dimensioni gigantesche delle figure eroiche. Sotto il costume moderno, si sforzavano di far indovinare il modellato robusto e le proporzioni del canone antico. Sotto lo *shako* del vecchio soldato sarebbe facile ritrovare un profilo greco; le calze di seta degli alti funzionari dell'Impero, invece dei garretti nervosi stile Luigi XV, facevano spesso indovinare la rotula degli Atridi e la robusta muscolatura delle statue romane. Nel quadro della *Distribuzione delle Aquile*, il David, per mostrare una figura in pieno slancio, ha vestito da ussaro il *Mercurio* del Giambologna. Infine i ritrattisti di Napoleone poterono, senza inverosimiglianza, prestargli la faccia netta e rasata d'un Cesare e la fronte coronata di lauro d'un imperatore.

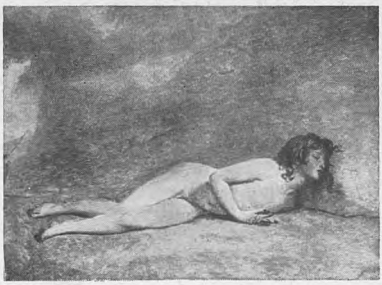


FIG. 662. — DAVID : MORTE DI BARA.
*Museo d'Avignone.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 663. — GIRODET : SEPOLTURA DI ATALA.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

I sentimenti che agitavano il mondo contemporaneo non erano tali da sviare un lettore di Plutarco, divenuto pittore ufficiale della Convenzione e dell'Impero. Le parole e le azioni assumevano facil-

FIG. 664. — DAVID: MORTE DI MARAT.
*Museo moderno di Bruxelles.*
(*Fot. Neurdein*).

mente un carattere eroico. Il David ha potuto passare dal *Giuramento degli Orazi* al *Giuramento della Pallacorda* senza abbandonare le gelide altezze dove si respira lo stoicismo. Quando, un poco più tardi, egli lascerà Leonida al passo delle Termopili per seguire Bonaparte al passo del S. Bernardo, la sua anima resterà come esaltata della virtù spartana. Ma sopratutto i più grandi della scuola, il Gros, il David, hanno saputo conservare l'abitudine che dona tanta serietà alla nostra arte classica: essi non sono semplici narratori di aneddoti e nelle loro composizioni mettono veramente un pensiero; le battaglie e le storie della Rivoluzione o dell'Impero non sembrano avvenimenti della stessa natura a seconda che sono raccontati dallo Swebach o dal Gros, dal Boilly o dal David. Specialmente nell'arte del David si riscontra una forza di generalizzare, una maniera di vedere le cose sotto l'aspetto dell'eternità che amplifica l'azione di un giorno sino a farne un simbolo storico. Quale quadro potrebbe meglio riassumere l'ardore generoso della Costituente che il *Giuramento della Pallacorda*, e tutte quelle braccia alzate verso il giuramento del Bailly? Nulla potrebbe spiegare meglio di che cos'era fatta la grandezza di Napoleone che i quadri dell'*Incoronazione* e della *Distribuzione delle Aquile*, lo slancio folle degli ufficiali verso l'Imperatore, il gesto del nuovo Cesare che dà la corona in presenza del papa inoperoso e d'un'assemblea di alti funzionari fieri della loro dignità nuova, felici d'assistere

FIG. 665. — GÉRARD:
RITRATTO DEL PITTORE ISABEY
E DI SUA FIGLIA.
*Museo del Louvre.* - (*Fot. Hachette*).

ad una consacrazione che è anche la loro. Così il realismo del David restò classico: gli spettacoli della storia contemporanea sono sottomessi alle stesse leggi che regolavano le scene imaginate con personaggi antichi: figure dalle forme corrette, atteggiamenti espressivi, una composizione solida quanto un'architettura, e un pensiero profondo che anima gli attori e la scena.

FIG. 666. — GÉRARD: MARIA LETIZIA BONAPARTE MADRE DI NAPOLEONE I. *Museo di Versailles.* (*Fot. Hachette*).

Il Guérin (1774-1833) aveva appreso l'estetica nuova e l'idealismo dell'antichità nello studio del suo maestro Regnault, come il Lethière nello studio del Vincent. Il Guérin, più ancora del David, cerca il successo nella espressione dei sentimenti. Le sue pitture più celebri sono scene da tragedia. Le sue figure irrigidite in un atteggiamento teatrale sono sempre sul punto di recitare una tirata. Il Talma e la Georges insegnarono loro l'arte delle pose declamatorie. Il Lethière rappresentò qualche episodio della storia romana con una messa in scena grandiosa, sfondi architettonici con grandi ombre; l'importanza dello scenario fa credere ad una ricostituzione della Roma repubblicana: i personaggi hanno un po' di realtà, il cielo tempestoso fa pesare sul tutto un'atmosfera di catastrofe. Il Gérard (1770-1837) sfuggì maggiormente alla disciplina davidiana; la facilità un po' volgare del suo ingegno gli permise di disertare lo studio per la società e non gl'impedì di eseguire alcune composizioni abbastanza deboli, ma ne fece un ritrattista abile e piacevole. Egli fu il pittore ufficiale dell'aristocrazia sotto l'Impero e la Restaurazione, e le ricchezze dei costumi di corte che

FIG. 667. — GROS: LA PRINCIPESSA LUCIANO BONAPARTE. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 668. — GROS: GLI APPESTATI DI GIAFFA.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Neurdein*).

copiava con fedeltà, lo obbligarono a rialzare il tono del suo colore, naturalmente privo di splendore.

Eccellenti discepoli furono talvolta, a loro insaputa, infedeli alla dottrina. Lo Chateaubriand, mettendo nella sua prosa magnifica i sogni, la malinconia e le tempeste della passione aveva allora rivelato l'irresistibile voluttà del brivido romantico. Le fredde statue della scuola davidiana si avvilupparono di brume ossianiche, e i pallidi raggi della luna vennero ad accarezzare i loro corpi marmorei. Ma queste figure sono di razza classica, sono state concepite da spiriti chiari, composte da artisti amanti delle forme nette, copiate nella luce senza mistero dello studio. Nella povera opera di un Girodet (1767-1824) si rivela facilmente lo sforzo d'un linguaggio obbligato ad esprimere sentimenti per i quali non è stato fatto. Per esprimere la tenerezza o la malinconia avvolge di luci strane il suo *Endimione* e la sua *Atala*; nel suo *Diluvio* e nella sua *Battaglia del Cairo* ammassa grandi corpi con atteggiamenti violenti per rendere visibile lo scatenamento delle passioni. Ma la rigidezza del disegno dà al tumulto una fissità compassata e il tepore amoroso dell'atmosfera sparisce sotto l'esattezza gelida della pittura. L'opera mancata del Girodet rivela il disaccordo tra la sentimentalità romantica e il linguaggio classico.

FIG. 669. — GROS: IMBARCO DELLA DUCHESSA D'ANGOULÊME A PUAILLAC.
*Museo di Bordeaux.* — (*Fot. Moreau*).

Al contrario non pochi pittori mediocri, pur conservando il complesso amoroso dell'arte di Luigi XVI, vollero raggiungere la nobiltà del nuovo classicismo. Il David stesso dipingeva, non senza compiacimento, gli amori di

Psiche e quelli di Elena. Vi furono tentativi per alzare fino al grande stile la svenevolezza lacrimosa o l'elegante libertinaggio, mentre alcuni continuatori ritardari della maniera del Boucher si sfiatavano a cantare la gloria dell'Imperatore e del Primo Console. Sui confini di queste due epoche nascono opere piene di contrasti; taluni artisti, come il Fragonard ed il Greuze, troppo vecchi per cambiare di strumento, tentarono arie epiche col loro piccolo flauto, altri, ai quali il David aveva imposto la tromba eroica, si diedero a modulare faticosamente motivi d'egloga. Si videro figure alla greca scrivere lettere galanti o lagrimare davanti a una gabbia aperta e un uccello sfuggito, lamentevoli esercitazioni accademiche, dalle membra lisce, dai muscoli piatti, che fanno rimpiangere le baccanti rotondette del Clodion e del Frago, scherzi ben tristi ora che l'enfasi ha sostituito lo spirito.

FIG. 670. — GROS: NAPOLEONE A EYLAU.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

Il Prud'hon (1758-1823) invece, mercè il suo genio, sfugge a queste fatalità di scuola. Come Andrea Chénier in poesia, egli ha creato un'opera spontanea e viva, nella quale tuttavia si vede passare tutto ciò che fu caro alle anime di questo tempo; la fine sensualità dell'arte di Luigi XVI si nobilita di fantasie romantiche. Il Prud'hon rimane un fervente ammiratore delle forme antiche, ma il suo istinto lo ha guidato verso la grazia squisita di Prassitele, mentre gli esteti celebravano la bellezza fredda e declamatoria dell'Apollo del Belvedere. Il fascino supremo della sua opera sta nella tenera seduzione del colore e della luce; fra tutti questi pittori dallo

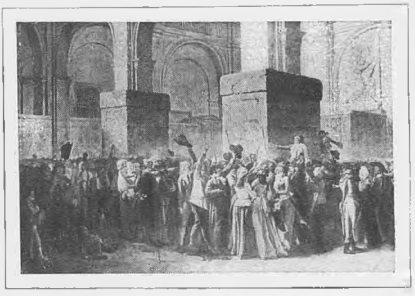


FIG. 671. — BOILLY: IL TRIONFO DI MARAT.
*Museo di Lilla.* — (*Fot. Hachette*).

sguardo freddo, il Prud'hon aveva l'occhio voluttuoso. Le forme graziose delle sue ninfe sono in un'atmosfera ch'esse illuminano del loro tepido biancore, e la loro carne che beve la luce rende all'oscurità i raggi ch'essa ha ricevuto. Così un tempo il Correggio aveva animato le fredde statue del disegno fiorentino, mettendo in esse un chiarore diffuso che sembra rivelare la vita interiore. Il Prud'hon fu meglio guidato verso la bellezza greca dal suo istinto di pittore che il David dalle sue teorie d'archeologo, perchè anche Prassitele, scolpendo il marmo, aveva cercato la morbidezza della carne e l'umidità dello sguardo. Nelle sue brume inargentate dalla luna il Prud'hon seppe fissare quella mollezza voluttuosa che il Girodet cercava inutilmente per mezzo di luci stravaganti. Il mistero del parco nel quale riposa Giuseppina è pieno di fantastica malinconia, e la luce accarezza amorevolmente le linee molli del suo corpo stanco. Il Prud'hon non ha voluto solamente delineare delle forme, nel suo colore vi è la luce e il tepore pallido della carne. In mezzo ad artisti gelidi, dalla sua opera emana ancora la graziosa sensualità del Dorat o di Gentile Bernard e già talvolta il dolore triste e possente di una meditazione del Lamartine (fig. 672-676 e 679).

FIG. 672. — PRUD'HON : RITRATTO DELLA SIGNORA JARRE. — (*Fot. Hachette*).

FIG. 673. — PRUD'HON : ANDROMACA ABBRACCIA ASTIANATTE. *Disegno del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

Il Gros (1771-1835) aveva un temperamento troppo imperioso per essere interamente sot-

FIG. 674. — PRUD'HON: PSICHE.
*Museo Condé a Chantilly.*

FIG. 675. — PRUD'HON: IL RATTO DI PSICHE.
*Museo del Louvre.*

(*Fot. Hachette*).

tomesso al metodo impersonale del David. Tra tanti disegnatori corretti intenti a modellare impeccabili anatomie, egli lavorava con brio e conservava in un quadro immenso la foga dell'improvvisazione. Uscito dalla scuola, fu confuso tra i soldati del Bonaparte durante la campagna d'Italia del 1796, maneggiò le armi e vide la guerra; gli altri davidiani, pittori militari per accidente, conobbero i soldati di Napoleone alle riviste del Carosello. Il Gros ammirava il Rubens, il pittore che prima di lui fu il più capace di esprimere l'accanimento furioso di una battaglia e lo splendore delle uniformi. Nei suoi buoni giorni, il suo rapido pennello disegna il movimento e la violenza dei gesti; il colore sottile, brillante rende la

FIG. 676. — PRUD'HON: LA GIUSTIZIA E LA VENDETTA DIVINA INSEGUONO IL DELITTO.
*Museo del Louvre.*

(*Fot. Neurdein*).

FIG. 677. — BOILLY: L'ARRIVO DELLA DILIGENZA (PARTICOLARE). *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

luce, la carne, il pelo serico dei cavalli e tante sensazioni visive che l'idealismo classico cercava d'eliminare; pittura piacevole nella quale si vede il pennello facile e brillante d'un figlio del Rubens contrastare ad ogni momento con la rigidità ideale del disegno davidiano. Senza il Gros, l'epopea militare dell'Impero non avrebbe avuto un pittore degno di essa.

Egli fu più che un comune pittor di battaglie; come il David, ha messo del pensiero nei suoi vasti panorami. Le battaglie classiche mostrano guerrieri e non soldati; un altro genere s'era sviluppato, quello di Salvator Rosa e del Borgognone che dipinsero battaglie anonime, urti di cavalieri imaginati con brio, groppe di cavalli fuggenti tra il fumo delle pistole. Per il re di Francia il Van der Meulen eseguì combattimenti storici nei quali si può ammirare Luigi XIV in cima ad una altura intento a dar ordini, ma la realtà della battaglia non era entrata nell'arte: il Gros l'ha introdotta. Senza dubbio talvolta il pittore si lascia trasportare per il solo piacere di mostrare movimento e colore, e la fantasia del pennello esprime bene la furia degli squadroni del Murat che sciabolano i nemici atterriti; ma negli *Appestati di Giaffa* e soprattutto nel *Campo di battaglia di Eylau*, il pittore ha espresso più che le violenti mimiche del combattimento, la pietà e la malinconia del vincitore, la disperazione o la rabbia del vinto, un cielo sinistro, fumi d'incendio, neve e sangue.

FIG. 678. — BOILLY: HOUDON SCOLPISCE IL BUSTO DI MONGE. *Museo delle Arti Decorative.* — (*Fot. Hachette*).

La guerra non è più solo un tema pittoresco, essa suscita emozioni che l'arte fino allora non supponeva. Il Gros è pieno della sua febbre. Quando l'ora delle battaglie fu trascorsa, l'anima della sua opera si spense con l'entusiasmo militare. Egli non aveva il coraggio del suo genio e si credette obbligato di ritornare ai temi classici. Il David, suo maestro, partendo per l'esilio gli lasciava la direzione della scuola. Egli era stato sempre timido davanti agli eroi armati dell'Accademia e si vergognava un poco dei suoi vecchi soldati. Cessò dunque di dipingere ed il suo brio fu esaurito (fig. 667-670).

FIG. 679. — PRUD'HON: L'IMPERATRICE GIUSEPPINA. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

Non sono soltanto le grandi giornate rivoluzionarie o le vittorie dell'Impero che hanno allontanato i pittori dall'antichità. L'esempio dei piccoli maestri fiamminghi e olandesi incoraggiava i talenti modesti, come il Demarne, a raccontare gli aneddoti della vita quotidiana. Dallo studio del David uscì il Granet, che amava i piccoli interni oscuri e lavorò nei corridoi cupi del monastero solitario dei Cappuccini; egli ha quasi creato un motivo che non è ancora stato abbandonato e sembra annunciare gli interni di convento del Bonvin, quei piccoli quadri pieni d'ombra e di silenzio, in cui circolano monache o frati (fig. 680). Il Drolling ed il Boilly hanno illustrato la Parigi borghese e popolare con una precisione piena di spirito. Nel Drollin si riconosce pure la derivazione olandese. Questa maniera si è perpetuata fino ai nostri giorni; non mancheranno mai pic-

FIG. 680. — GRANET: INTERNO DI UNA SCUOLA. *Museo d'Aix.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 681. — MOREAU: PAESAGGIO.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

coli maestri che si divertano a seguire un raggio luminoso che posa sul pavimento di una cucina od accende riflessi sul rame e sul vetro (fig. 682). La precisione troppo accurata del Boilly fa pensare a un gran disegno rimpiccolito ed il suo colore uniformemente liscio mostra lo splendore brillante del legno d'acajou, caro al mobilio dell'Impero (fig. 677, 678). Infine degli osservatori di spirito si piacquero allo spettacolo pittoresco del parigino sotto il Direttorio o la Restaurazione. Fra il Robespierre e Napoleone, fra il civismo rivoluzionario e l'esaltazione bellicosa, vi fu, durante il Direttorio, un'epoca di libertinaggio, e negli usi e nei costumi riapparve quel disordine pittoresco che mette in vena i caricaturisti. Nel tempo in cui il David, liberato dalla Rivoluzione e non ancora preso dall'Impero, approfittava dell'intervallo per tornare a Romolo, Carlo Vernet e il Debucourt schizzavano i bizzarri Moscardini e le *Merveilleuses* del Palazzo Reale (fig. 683).

Oggi i piccoli maestri come il Boilly e Carlo Vernet interessano forse più che gli ambiziosi idealisti della scuola davidiana; chè la reazione contro questa scuola ci ha condotti a disprezzare

FIG. 682. — DROLLING: INTERNO.
*Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

tutto ciò che non è realistico. Eppure l'anima della Rivoluzione e dell'Impero si rivela sinceramente nell'opera del David e non in quella del Boilly. Se alcuni fra i suoi seguaci si sforzarono a mostrare troppa magniloquenza, nell'insieme l'arte davidiana, col suo stile d'epopea, non ha tradito la sua epoca. L'enfasi si addice bene ai propositi quando vi è dell'eroismo nelle azioni. Fra tutti questi pittori, dal Guérin al Gérard, alcuni furono sublimi per forza; ma la sincerità del David e del Gros sta appunto nel loro disprezzo per il basso realismo. Essi videro grande, non per megalomania, ma perchè quelle generazioni esaltate avevano bisogno di templi, di archi di trionfo giganteschi. I marmi del Cartellier, gli eroi del David e del Gros hanno proporzioni sovrumane. Davanti alla *Distribuzione delle Aquile*, il David diceva: « Guardando questo quadro, i posteri esclameranno: Quali uomini e quale Imperatore! » Si libravano nell'idealismo quando sorsero delle bufere formidabili e la tempesta dell'eroismo scosse ogni cosa. Ma non abbandonarono

FIG. 683. — DEBUCOURT LA GALLERIA DEL PALAZZO REALE.
*Biblioteca Nazionale: Stampe.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 684. — CARLO VERNET: LA CORSA.
*Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

mai in pieno realismo, la loro ideologia vigorosa, capaci di racchiudere un po' d'entusiasmo in forme fisse ed esprimere con imagini vere idee epiche. Quando l'èra degli anni violenti fu chiusa, tutta questa esaltazione sentimentale, che si trovava senza impiego, volse in delirio romantico.

BIBLIOGRAFIA. — QUATREMÈRE DE QUINCY, *Considérations sur les Arts du dessin en France*, Paris, 1791. — RENOUVIER, *L'Histoire de l'Art pendant la Révolution*, Paris, 1863. — F. BENOÎT, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, Paris, 1897. — L. BERTRAND, *La fin du classicisme et le retour à l'antique*, Paris, 1897. — L. COURAJOD, *Alexandre Lenoir, son journal et le Musée des Monuments français*, Paris, 1878-1887, 3 vol. — A. LUETEY et J. GUIFFREY, *Documents sur la création du Musée du Louvre* (1792-1793), Paris, 1909. — SPIRE BLONDEL, *L'Art pendant la Révolution*, Paris, Sd. — M. DREYFOUS, *Les Arts et les Artistes pendant la période révolutionnaire*, Paris, Sd. — M. FOUCHER, *Percier et Fontaine*, Paris, 1905. — P. LAFOND, *L'Art décoratif et le Mobilier sour la République et l'Empire*, Paris, 1900. — A.-G. MEYER, *Canova*, Bielefeld, 1898. — EMERIC DAVID, *Sur les progrès de la Sculpture française depuis le commencement du règne de Louis XVI jusqu'à aujourd'hui*, Paris, 1824. — CHESNEAU, *La Peinture française au XIX siècle: les Chefs d'école*, Paris, 1862. — J. DAVID, *Le peintre Louis David*, Paris, 1880. — DELÉCLUZE, *Louis David, son école et son temps*, Paris, 1855. — CH. SAUNIER, *Louis David*, Paris, Sd. — L. ROSENTHAL, *Louis David*, Paris, Sd. — CH. EPHRUSSI, *Gérard* (*G. B. A.*, 1890, II). — H. LEMONNIER, *Gros*, Paris, 1905. — GAUTHIEZ, *Prudhon*, Paris, 1886. — E. BRICON, *Prudhon*, Paris, 1907. — P. DORBEC, *Les premiers peintres du paysage parisien* (*G. B. A.*, 1908, II) — H. HARISSE, *L. Boilly*, Paris, 1898.

ARS UNA SPECIES MILLE

FIG. 685. — INGRES: AUTORITRATTO. *Museo Condé a Chantilly.* (*Fot. Neurdein*).

FIG. 686. — DELACROIX: AUTORITRATTO. *Museo del Louvre.*

CAPITOLO II.

## IL PERIODO ROMANTICO

LA FINE DELLA SCUOLA DEL DAVID. — IL GÉRICAULT. — IL ROMANTICISMO IN PITTURA; ARTE INDIVIDUALISTA E LIRICA; IMMAGINAZIONE E PASSIONE; IL DELACROIX; I SUOI TEMI E LA SUA TECNICA. — I PICCOLI ROMANTICI. — IL DECAMPS. — L'OPPOSIZIONE CLASSICA; L'INGRES: SERENITÀ DELLA SUA OPERA; IL DISEGNO LINEARE; SUA CONCEZIONE DELLA PITTURA DECORATIVA; SUOI CONTINUATORI. — I SOGGETTI MEDIEVALI E MODERNI NELLA PITTURA STORICA; ORAZIO VERNET; IL DELAROCHE. — CHARLET, RAFFET, DAUMIER. — LA PITTURA DI PAESAGGIO; INFLUSSO OLANDESE. — COROT. — ROUSSEAU. — DIAZ, DUPRÉ, DAUBIGNY, TROYON. — LA SCULTURA DOPO L'IMPERO. — STATUE DI GRANDI UOMINI. — DAVID D'ANGERS. — RUDE. — BARYE. — LA RISURREZIONE DEL MEDIO EVO. — LA MODA DEL GOTICO.

La scuola del David ebbe un tramonto malinconico. Il maestro morì in una specie d'apoteosi, ma era in esilio a Bruxelles dove la sua fama durava ancora, mentre a Parigi essa era già spenta. Un giorno del decembre 1824, mentre si seppelliva il Girodet, il Gros e il Gérard si domandavano con tristezza « quale mano potente tratterrà la scuola sul pendìo nel quale essa era trascinata dalla scuola detta romantica ». Nessuno dei due aveva abbastanza autorità per imporre alla gioventù

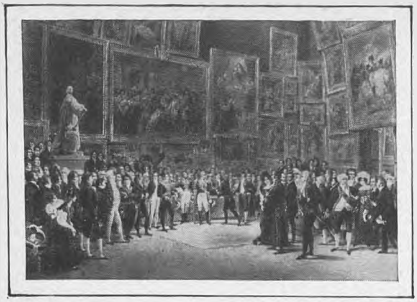


FIG. 687. — HEIM: CARLO X DISTRIBUISCE I PREMI ALL'ESPOSIZIONE DEL 1823. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

ribelle l'austero ideale del David. Il Gérard era solo un ritrattista di corte, e il Gros, stanco, piangeva i suoi peccati di giovinezza. Il Girodet aveva già sconcertato il David col suo « ossianismo », ma se egli sentiva diversamente dal suo maestro, almeno dipingeva come lui; ora gli artisti sono concilianti sulle divergenze di ispirazione. Quando apparvero le innovazioni tecniche non erano più audacie venali; esse colpivano l'arte nella sua istituzione fondamentale: l'insegnamento.

Il Museo del Louvre, ricco fino al 1815 di capolavori fiamminghi e italiani, rivelò ai giovani d'allora la povertà dell'insegnamento davidiano. Quando usciva dallo studio severo, ove il modello intirizzito posava sopra una rozza asse di legno, l'allievo del David o del Guérin poteva risentire, al Museo, la potenza espressiva del naturalismo d'un Caravaggio o d'un Rubens. La pittura vigorosa del Géricault (1791-1824) avrebbe dovuto avvertire i davidiani che il loro idealismo sereno non poteva accontentare una generazione cresciuta nell'epoca febbrile della Rivoluzione e dell'Impero. Senza dubbio questo pittore morì troppo giovane per non lasciare qualche incertezza sul significato della sua opera ed il valore delle sue innovazioni. Ma vi si riconosce almeno che egli voleva dare maggior robustezza allo stile delicato ed astratto della pittura francese e rinforzare il suo temperamento anemico. Dinanzi ai potenti modelli di Spagna o di Bologna

FIG. 688. — GÉRICAULT: UFFICIALE DEI CACCIATORI A CAVALLO. *Museo del Louvre.* (*Fot. Neurdein*).

egli apprese a disegnare con delicatezza o con brutalità, a plasmare i suoi corpi con una materia solida, a delinearli nettamente. Egli deve certamente molto al Gros, ma non ne ha conservata la maniera liscia e brillante. Le innovazioni del naturalismo moderno sono spesso solo una derivazione dalle vecchie scuole fiamminghe od olandesi, spagnuole o napoletane. Il Géricault fu il primo di questi realisti del XIX secolo, educati nei musei; egli è il maestro di quei magnifici pittori fra i quali troveremo il Courbet, il Ribot, il Manet, Luciano Simon. Sotto il regno del David, egli s'era segnalato a due riprese per le sue pitture vaste, violenti; per i suoi usseri, i suoi corazzieri combattenti; il suo ardito disegno aveva colto il gesto istantaneo di un cavaliere che ordina la carica, ritto sul suo destriero focoso; e il suo colorito ardente aveva mostrato uniformi brillanti e tragiche luci nell'atmosfera sinistra delle battaglie (figura 688). La Restaurazione, rimandando i soldati alle loro case, li privò di uniformi e di sciabole. Il Géricault allora si slanciò in quel mondo d'atleti che aveva scoperto in altri tempi il genio tumultuoso di Michelangelo. I suoi disegni, i suoi schizzi studiano i muscoli vigorosi gonfiati dallo sforzo, ed il suo capolavoro la *Zattera della Medusa*, è un gran mucchio di cadaveri, di moribondi sopra i quali si rizzano corpi sollevati dalla suprema speranza, che raccolgono le loro ultime forze per lanciare il gesto d'appello e

FIG. 689. — HEIM: UNA LETTURA AL TEATRO DELLA COMMEDIA FRANCESE. *Museo di Versailles.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 690. — DELACROIX: MASSACRO DI SCIO. — *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

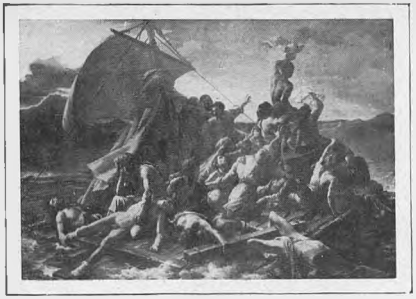


FIG. 691. — GÉRICAULT: LA ZATTERA DELLA MEDUSA. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

stendere le mani verso la salvezza (fig. 691). Come Michelangelo nella Cappella Sistina, il Géricault raggruppa bei corpi rigidi o abbattuti: ma egli non ha rappresentato soltanto la forza interna che li solleva o li piega; la sua pittura ha la robustezza d'un mestierante, le trivialità d'una tecnica materialista. Il Gros ne aveva dato l'esempio; ben presto le figure romantiche saranno in preda ai gesti più furiosi. Infine il Géricault, ritiratosi a Londra, si era perfettamente liberato dalla sua educazione francese. Le sue impressioni d'Inghilterra, paesaggi verdi sotto un cielo umido, campi di corse, scuderie, si esprimono in una pittura nervosa e fresca di colorito; è appunto il Géricault che importò in Francia il quadro di corse, reso popolare dipoi per mezzo delle incisioni e delle litografie: cavalli dal pelo lucido, dal lungo collo, dalle quattro belle zampe stese. Fino allora essi erano rappresentati in pittura rigidi come corsieri di pietra sopra un piedistallo; fra gl'innumerevoli atteggiamenti del quadrupede che si piega e si ripiega nel galoppo, i pittori hanno poi fermato sulla tela più d'un aspetto colto dalla fotografia istantanea e che l'occhio non aveva saputo ritenere, abbandonando così il galoppo volante del Géricault. Ma è però una giusta visione quella dei suoi cavalli che fuggon «ventre a terra» sul prato del campo di corse (fig. 697). Il Géricault morì prima che il romanticismo dichiarasse guerra alla tradizione, e la sua opera, indecisa

FIG. 692. — DELACROIX: VIRGILIO E DANTE ALL'INFERNO. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

ancora quando fu interrotta, non permette di dire quale sarebbe stato il suo posto nella battaglia.

Nella mostra del 1822 un giovane amico del Géricault, Eugenio Delacroix (1798-1863), esponeva una scena ispirata dalla *Divina Commedia*: in un paesaggio funebre alcuni corpi impalliditi dalla luce livida sorgono dal Cocito, si contorcono convulsivamente sotto lo sguardo spaventato di Dante (fig. 692). Ma in tutto ciò non vi era nulla che potesse stupire un pubblico che conosceva il Caravaggio e la *Zattera della Medusa*. Soltanto due anni dopo, dinanzi al *Massacro di Scio*, i classici gridarono al « massacro della pittura » (fig. 690). Infatti nell'intervallo il Delacroix aveva trasformato il suo linguaggio pittorico ; ispirato dai paesisti inglesi, egli aveva caricato la sua tavolozza di colori splendenti, ed aggiunto alle tinte robuste del Géricault i rutilanti tessuti orientali e gli orrori della putrefazione. Questa volta l'opera era ben rivoluzionaria e furono assai pochi i giovani « romantici » intorno al Delacroix; la lotta contro la tradizione classica incominciava ; se pur non è derivata una scuola duratura, le conseguenze tuttavia furono tali che la concezione stessa dell'arte ne subì una trasformazione.

FIG. 693. — DELACROIX : NAUFRAGIO DEL « DON GIOVANNI ». *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

Per questi giovani romantici, l'arte non realizza un ideale astratto, essa esprime un'anima individuale e le opere valgono tanto più quanto più l'artista è originale ; il genio non è un centro convergente, una risultante, ma un focolare luminoso ; esso rischiara la sua epoca; la

FIG. 694. — DELACROIX : LA LIBERTÀ CONDUTTRICE DEL POPOLO. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 695. — DELACROIX: FANTASIA ARABA.
*Museo di Montpellier.* — (*Fot. Hachette*).

vigorosa personalità dell'artista s'impone all'ambiente e lo trasforma. Egli non deve aver timore di metterla avanti, deve anzi difenderla gelosamente contro gli influssi esterni, l'imitazione meditata, l'autorità delle regole, contro tutte le forze che possano diminuire il suo genio, limitando la sua personalità. Il romanticismo è la rivincita delle facoltà sensitive, disciplinate fino allora sotto il giogo delle idee chiare. Forze latenti, irriflessive, salgono dall'abisso dell'incosciente per spingere la ragione classica. Chè la ragione, coi suoi principî fissi, è identica presso tutti gli uomini; essa ha una specie d'esistenza eterna, superiore agli spiriti che successivamente la esercitano; ed i romantici disprezzano questa facoltà che rende simili gli individui.

Ora una lunga tradizione artistica, cominciando dal Cinquecento, ha fissato tutto un insieme di regole che pesano sull'artista come la legge sopra il cittadino. Verso la fine del Settecento, dopo il David, questo dogma si era fatto più intransigente che mai, e gli esteti, deducendo rigorosamente i principî del bello assoluto, limitavano la fantasia del pittore e gli lasciavano solo uno stretto passaggio verso quell'ideale di bellezza che fu greco e italiano prima d'esser francese. Il romanticismo invadente fece scoppiare questa compressione accademica. L'opera del Delacroix fu profondamente ed appassionatamente refrattaria a questa legislazione che ostacola lo

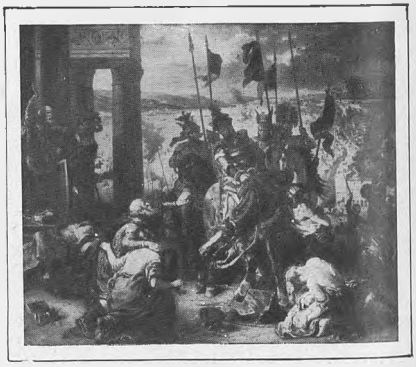


FIG. 696. — DELACROIX: PRESA DI COSTANTINOPOLI.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

sviluppo del genio. Per più di trent'anni egli dipinge come se lottasse, con slanci di energia e di disgusto, talvolta con l'esaltazione del trionfo, più spesso con la rabbia della sconfitta. Egli sente una gioia selvaggia nel lacerare il codice dei classici. E noi non lo vediamo soltanto dal suo disegno febbrile, convulso, dalle violenze e dalle furie del suo « pennello inebbriato », ma ben anche dalle confidenze irritate ch'egli faceva nel suo giornale. Egli odia la forma astratta e la forma morta che si scusavano col pretesto della purezza e della nobiltà; per lui vi sono linee veramente mostruose: la retta, la serpentina e sopratutto due parallele. Egli è felice quando può dire della sua opera che è rude e tormentosa: « Il mio quadro acquista una certa torsione... questa felice stranezza.... non mi piace la pittura ragionevole ». Si direbbe che vuol comunicare il suo furore al colore che stende sulla tela, e il disordine dell'esecuzione gli sembra indizio di sincerità. Se non fosse stato incaricato di grandi decorazioni, il Delacroix avrebbe impiegato il suo genio a fare dei piccoli schizzi: si sforzò sempre di conservare nelle sue vaste composizioni il brio del primo abbozzo. Non sa fare a meno di ammirare « i genii scorretti e trascurati », tutti quelli che lasciano intravedere la lotta patetica fra la passione e la forma.

FIG. 697. — GÉRICAULT: LE CORSE AD EPSOM.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 698. — DELACROIX:
BATTAGLIA DI TAILLEBOURG.
*Museo di Versailles.* — (*Fot. Hachette*).

Il Delacroix amava tanto la indipendenza della sensibilità, della fantasia personale, che non ha mai pensato che la pittura debba copiare la realtà. Ed è questo il paradosso del roman-

FIG. 699. — DELACROIX: LA GIUSTIZIA DI TRAIANO. *Museo di Rouen.* — (*Fot. Hachette*).

ticismo. Naturalmente la pittura non può derivare le sue immagini che dalla natura; ma per il Delacroix, esse non sono che un mezzo; egli prende dalle cose le forme ed i colori, ma così come il poeta coglie metafore, per parlare di sè stesso in termini più magnifici. I romantici si sono mossi contro i classici in nome del vero, poichè il vero è lo stendardo di cui si coprono tutte le ribellioni artistiche. Ma il Delacroix ed il suo gruppo avevano solo disprezzo per la esattezza oggettiva; non vi fu mai una scuola meno docile alle necessità della somiglianza e più inetta all'arte del ritratto. L'imaginazione del Delacroix elaborava un mondo troppo carico di colorito e di poesia perchè egli potesse mai pensare di sacrificarlo all'universo che vedono i nostri occhi. Un continuo scaturire d'imagini fittizie gli nasconde gli aspetti reali: questo pittore miope era un visionario. La presenza del modello disturba la sua ispirazione: egli se ne serve soltanto per riparare alle eventuali debolezze della sua memoria. Ed è pari il suo disprezzo per l'esattezza storica. Egli non ebbe mai, come il Delaroche, la pretesa di ricostituire un Medio Evo autentico: il documento storico è un grave ostacolo per un poeta; il « colore locale » degli storici è solo del realismo retrospettivo.

Infatti l'universo del Delacroix è meravigliosamente coerente ed armonico, a malgrado delle sue stranezze. In questa natura, che non è quella che ne circonda, il cielo, le piante, le roccie e gli animali, i panneggiamenti e le carni partecipano ad una specie di esaltazione febbrile

FIG. 700. — DELACROIX: MEDEA. *Museo di Lilla.* (*Fot. Hachette*).

e d'ardente melanconia. Questo mondo è come la proiezione della sua anima, la traduzione in imagini del suo temperamento: « Ciò che vi è in me di più vero, sono le illusioni che io creo con la mia pittura ». I suoi quadri ci rivelano le sue emozioni e quelle del suo tempo. Le sue esaltazioni da lettore romantico sono passate nella sua opera come illustrazioni istantanee, visioni di Dante, drammi di Shakespeare o di Goethe, poemi di Byron, romanzi di Walter Scott, ed ecco gli avvenimenti che commossero le prime generazioni del secolo: la lotta eroica, atroce, del piccolo popolo greco contro i turchi, la bandiera del 1830 che sorge dal fumo della polvere sul lastrico delle barricate; visioni medievali vive e colorite come le pagine del Michelet, e battaglie, Nancy, Taillebourg, gruppi d'uomini confusi che si stringono e si mordono; Costantinopoli, la stanchezza dopo il saccheggio ed una quantità di scene medievali o moderne, sale gotiche, rivoluzionarie, fornaci tumultuose dove il colore urla, dove il disegno stride in gesti furiosi; poi l'Oriente, quel Marocco dove aveva viaggiato e visto le fantasie dei cavalieri, dove aveva indovinato gli harem sonnolenti e le innumerevoli belve, leoni o tigri che ruggiscono nelle sue piccole tele. E per avvolgere le sue figure convulse, un paesaggio tragico, un mare verde, glauco, un cielo basso, un crepuscolo sanguigno di bufera e di massacro. Infine, quando ebbe a dipingere grandi composizioni decorative il Delacroix seppe esprimere idee moderne, vive, non ispirate dal

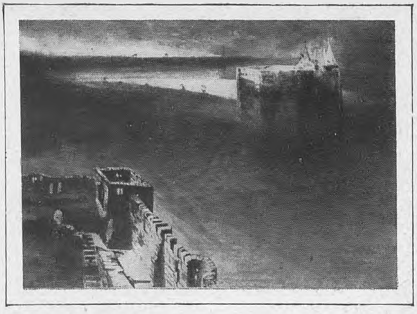


FIG. 701. — VICTOR HUGO: CHATEAU-FORT.
*Dimora di Victor Hugo (acquarello).*
(*Fot. Hachette*).

FIG. 702. — MERYON: IL VAMPIRO.
*Biblioteca Nazionale: Stampe.*
(*Fot. Hachette*).

FIG. 703. — DEVÉRIA: LA NASCITA DI ENRICO IV (SCHIZZO). *Museo di Montpellier.* — (*Fot. Hachette*).

solito magazzino di allegorie e così piene di pensiero che si sarebbero dette inconciliabili col genio della pittura. Nel centro della galleria d'Apollo, su quel soffitto riservato fin dal Lebrun alla glorificazione del Re Sole, egli ha imaginato una decorazione sontuosa, degna dei dogi, e nello stesso tempo ha esteso in un magnifico simbolo la vittoria del dio della luce contro il serpente Pitone. Rubens senza dubbio avrebbe messo maggior franchezza nei movimenti, e maggior splendore nei colori, ma non avrebbe imaginato quelle forme tragiche che restano impacciate nel fango del diluvio.

Questo pittore lirico amava il colore per la sua potenza sentimentale; esso usciva dalla sua imaginazione carico di passione come un ritmo musicale o come un grido. Il suo quadro non è un gruppo di figure correttamente disposte; nel primo schizzo vi è già qualche accenno alla tempesta, alla serenità, alla malinconia, allo spavento ed all'orrore; il disegno abile è cosa impersonale, come un ragionamento ben fatto: il colore è individuale come il timbro della voce. Il Delacroix lo amava brillante, fastoso, degno di Venezia o d'Anversa; ma c'era in lui una sensibilità troppo inquieta, troppo esasperata perchè il suo canto potesse elevarsi così giocondo e così chiaro. Egli non ama i toni franchi di una armonia troppo semplice; ricerca invece le tinte spezzate, i rossi violacei, gli azzurri verdastri; non vi è un colore del prisma col quale non abbia

FIG. 704. — DECAMPS: I CAMPANARI. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

tentato combinazioni strane, contrasti sottili; le sue carni femminili, bionde, pallide, sono come annegate in un vapore latteo e nelle penombre vi sono le torbide trasparenze della perla orientale. Talvolta getta un tono acuto, metallico; talvolta i colori si neutralizzano confusi, macchiati in un'amalgama dove si distinguono ancora piacevoli discordanze.

FIG. 705. — DECAMPS: USCITA DI UNA SCUOLA IN TURCHIA. *Museo delle Arti decorative.* — (*Fot. Hachette*).

La mano trema, il pennello dipinge a sbalzi, sfregia e non trova sempre il tocco utile che, d'un colpo, dice tutto. Quando la composizione è calma, si rimane urtati dalla scorrettezza costante, l'approssimativo, la monotonia delle forme, le pieghe incerte di stoffe pesanti che non vestono le membra e non indicano i movimenti, l'incollatura dei cavalli troppo curva, le loro articolazioni indecise, i loro zoccoli stanchi, mollezze flosce e contorsioni assurde, figure vedute di profilo su spalle viste da tergo.

FIG. 706. — DECAMPS: FANCIULLI ALLA FONTANA. — *Museo di Chantilly.* (*Fot. Hachette*).

Ma se il brio la domina, la pittura è istantanea come un lampo: guardate queste piccole fantasie arabe: in un volo di mantelli, un gruppo di cavalli che balzano come grifi, con le narici puntute, gli occhi accesi, la criniera al vento: tutto crepita, scintilla, caracolla, sfoggia: allora la forma segue il gesto, le membra si torcono, si allungano: quelle belve ch'egli dipinge così volentieri, leoni e tigri inferocite contro la loro preda o aggrappate contro i cacciatori e i loro cavalli. sono forze scatenate.

Il Delacroix, obbligando la pittura a farsi lirica come la poesia e la musica, ha tentato

un'impresa paradossale: la pittura e la scultura sono votate alla rappresentazione del mondo esteriore. Ad ogni istante la nostra stessa esperienza visuale ci obbliga a correggere la fantasia del pittore ed istintivamente ci sembra intollerabile che la realtà che appartiene a tutti sia trattata secondo

FIG. 707. — INGRES: IL VOTO DI LUIGI XIII. *Cattedrale di Montauban.* (*Fot. Neurdein*).

FIG. 708. — INGRES: STRATONICE. *Museo di Montpellier.* — (*Fot. Hachette*).

il capriccio di un sognatore malato. L'opera in parte mancata del Delacroix ci fa penetrare nel pensiero di un poeta di genio. Questa esplosione di sensibilità ha suscitato un nuovo modo di vedere, ma troppo particolare, troppo originale perchè esso potesse diventare comune. Così il Delacroix, che ha destato tante vocazioni, non ha formato un solo allievo: egli non poteva rimpiazzare il mestiere tradizionale dei classici, e alla fine della sua vita la sua pittura trovava ancora più ostilità che al principio. In piena esplosione romantica i contemporanei distinguevano male le provocazioni dei turbolenti, gli abili adattamenti degli eclettici e le audacie dei veri innovatori. In questo gruppo di ribelli, la personalità del Delacroix non

FIG. 709. — INGRES: MARTIRIO DI S. SINFORIANO. *Cattedrale d'Autun.* (*Fot. Neurdein*).

si distingueva nettamente. Ma la piccola compagnia si andava facendo sempre più rada, continuando a non dare i capolavori promessi, i Boulanger, i Devéria e molti altri si lasciarono dimenticare. Il Delaroche che per i suoi accessori gotici era stato considerato come un romantico lasciò sempre più vedere la serietà del suo temperamento e gli spiriti accademici della sua educazione. Ary Scheffer sembrò dapprima pieno di sentimentalismo germanico; ma egli parlava con termini astratti, come se avesse voluto rivelare le anime attraverso quei corpi assenti e un bel giorno si trovò naturalmente nel campo dei classici (figura 720). Il Delaroche terminò dunque da solo la corsa incominciata trent'anni prima con tutto un seguito di ardente gioventù. Egli aveva conservato intatto il suo focoso lirismo, mentre già la febbre romantica era passata da molto tempo.

FIG. 710. — INGRES: TETI E GIOVE.
*Museo d'Aix.* — (*Fot. Hachette*).

Ma, verso il 1830, il polso della Francia era fortemente agitato. L'imaginazione bollente e fumosa del romanticismo non è riuscita sempre a compiere opere importanti: ha dato invece una quantità di piccole illustrazioni con fecondità prodigiosa. La litografia ancora giovane e la rinnovellata incisione sul legno, poche linee, poche ombre, seguivano meglio della pittura o della scultura quelle imagini deliranti. Nei vecchi libri romantici, i disegni di Celestino Nanteuil, del Gigoux, del Johannot, del Devéria e del Delacroix formano lo scandalo del lettore classico. Anche lì le anatomie lineari del Girodet o del Flaxman, le lunghe figure di A-

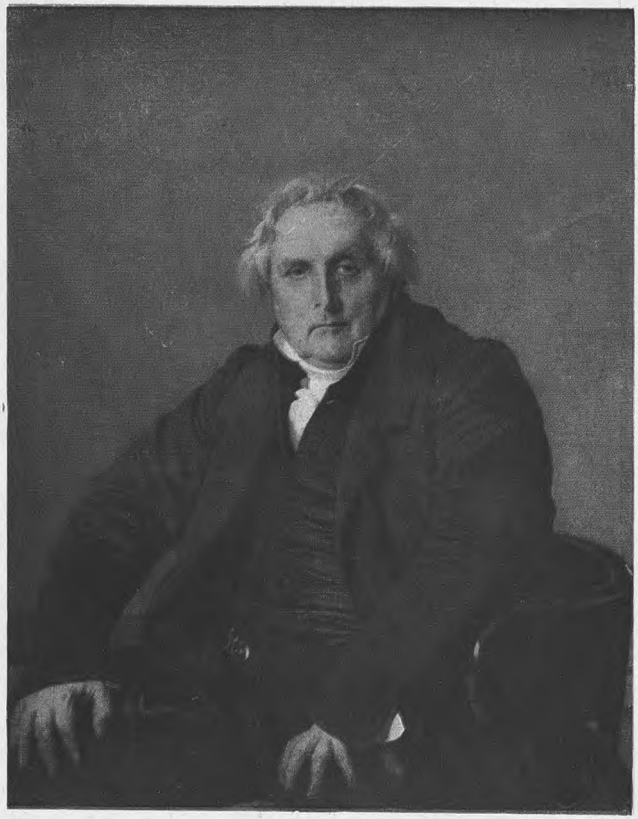
FIG. 711. — INGRES: APOTEOSI DI OMERO.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 712. — INGRES: LA SIGNORA DI SENONNES.
*Museo di Nantes.* — (*Fot. Hachette*).

chille o di Agamennone furono sostituite da personaggi dall'abbigliamento gotico, dai gesti tumultuosi, dal costume pittoresco. Poeti solitari sognavano sopra le tombe tenendo in mano una lira; soavi amanti si abbracciavano, spiati dall'occhio e dal pugnale del geloso; donne trascinate per i capelli, visi mascherati, carnefici degni del patibolo, oscure prigioni: gli illustratori seguivano od oltrepassavano la letteratura nelle sue stravaganze. Poi il genere macabro: si videro i morti sorgere dalle tombe, gli scheletri danzanti, mefistofeli acrobati, cornuti e pelosi; dai tetti gotici discesero le gronde mostruose; dai vecchi borghi tedeschi partirono a volo stormi di pipistrelli e di streghe cavalcanti scope; l'inferno aprì le sue porte e, in questo piccolo mondo di illustrazioni, si videro tanti demoni quanto prima s'eran visti amorini, all'epoca del Boucher.

FIG. 713. — INGRES: GRANET.
*Museo d'Aix.*
(*Fot. Hachette*).

Mentre i classici ed i romantici si battevano, il Decamps (1803-1860) seppe far ammirare da tutti le sue piccole pitture, sature di toni robusti. Come i romantici, egli era colorista, amante degli effetti rari; com'essi s'era innamorato degli aspetti orientali. Ma il suo temperamento era estraneo alla passione focosa di un Delacroix. Talvolta sembrava avvicinarsi a Rembrandt e talvolta allo Chardin. Ma egli ha soppresso l'emozione, il pensiero, la storia ed anche la natura, o piuttosto ha preso dal mondo materiale solo aspetti minuti, così frammentari e così parti-



INGRES: Ritratto del Bertin.

(*Museo del Louvre*).

colari che sembrano essere solo pretesti per i suoi saggi tecnici. Uno stesso effetto pittoresco risulta da un granaio affumicato o da un paesaggio tragico, da un pezzo di muro con qualche cencio di mendicante e nuvole strappate, sanguigne su roccie riarse (fig. 704-706). Il Marilhat amerà anch'egli questo Oriente incendiato; egli costruiva solidi paesaggi con roccie spezzate o maestose rovine. Il Marilhat morì giovane, prima che la luce abbia affinato i suoi colori terrosi. Alla stessa esposizione del 1824, nella quale i giovani pittori vennero ad ammirare il *Massacro di Scio*, si vide trionfare il *Voto di Luigi XIII*, d'un allievo del David, che da lungo tempo era partito per l'Italia, Gian Battista Domenico Ingres (1780-1867). Noi siamo abituati a considerare l'Ingres come un continuatore della maniera davidiana, ma egli non ha preso dal David che il suo posto di caposcuola della scuola tradizionale; ma all'interno stesso di questa scuola vi era posto senza dubbio per più di un ideale, poichè il maestro e l'allievo furono ben lontani dall'intendersi. I classici cercavano una bellezza un po' fittizia, alessandrina, l'eleganza teatrale dell'Apollo del Belvedere o la grazia leziosa della Venere dei Medici; l'Ingres invece sentiva più fortemente il fascino delle scuole primitive, quando l'arte, assorta dalla preoccupazione della verità, non pensa ancora a cancellare l'accento caratteristico. Questo mirabile disegnatore si è sempre limitato a co-

FIG. 714. — INGRES: LA SIGNORA DEVAUÇAY.
*Museo Condé a Chantilly.* (*Fot. Neurdein*).

FIG. 715. — INGRES: LA SIGNORA DELORME (DISEGNO).
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 716. — INGRES: IL DUCA D'ORLÉANS. *Museo di Versailles.* (*Fot. Hachette*).

piare il corpo umano e i drappeggi reali; nei suoi contorni più puri la linea conserva il nerbo della vita. L'arte del David toglie la personalità alle figure, quella dell'Ingres le spoglia del loro carattere materiale, ma non della loro individualità. Il suo *Edipo*, che pure è contemporaneo degli eroi del Guérin e del Girodet, non ha il profilo greco, nè le membra rotonde d'un marmo antico. L'Ingres si sentiva più vicino ai primitivi italiani che agli scultori greco-romani, e molti si meravigliavano del suo realismo, quando apparve il Delacroix. Allora, davanti a quegli ch'esso chiamava l'apostolo del brutto, l'Ingres credette doversi far l'apostolo del bello. Mai due temperamenti furono più opposti, e siccome l'autorità di ciascuno fu grande, questo antagonismo divenne una rivalità di dottrina.

L'opera del Delacroix, è torbida ed agitata da tutte le passioni del secolo; l'Ingres disprezzava il suo tempo, ritornò dall'Italia a Parigi senza desiderio di restarvi, un buon successo lo trattiene, un cattivo successo ne lo caccia, egli domandava solo, come un tempo il Poussin, di ritirarsi a Roma, la città delle rovine e della storia, e là, chiuso nella contemplazione del suo ideale, avrebbe volentieri ignorato il mondo. Il Delacroix mostrava la Grecia in lagrime sopra rovine fumanti, o la Libertà vittoriosa sopra le barricate; l'Ingres, mentre nella via si tiravano le fucilate, dietro la sua finestra, accarezzava con pennello amoroso la sua Venere anadiomène. Il Delacroix, vibrante a tutti i venti, trascinato dalle sue impressioni d'un momento, diceva: «Comincio una donna e faccio un leone»; l'Ingres compì più tardi uno studio comin-

FIG. 717. — FLANDRIN: NAPOLEONE III. *Museo di Versailles.* (*Fot. Hachette*).

ciato nella giovinezza, senza che si possa ora discernere nella *Sorgente* una discordanza di ispirazione o di tecnica. Il Delacroix inventava sempre e non voleva mai che si imitasse. L'Ingres imitava continuamente la natura o i maestri, e professava che non s'inventa mai; egli espose un'*Apoteosi di Omero*, che doveva essere come il *Credo* della religione classica; vi si vedevano gli artisti e gli scrittori di genio nell'atto di fare omaggio al poeta dell'Iliade e dell'Odissea di tutte le opere ch'egli aveva loro ispirate. Del resto l'Ingres, come il Delacroix, non aveva scelto una dottrina estetica per conformarvi la sua arte; egli parlava molto di principî, pronunciava aforismi accettati dai classici di tutti i tempi, ma non obbediva che agli intimi consigli del suo genio, proprio come un romantico. Senza dubbio la sua personalità appare poco profonda, se lo si confronta col Delacroix; egli non aveva forse una cultura molto raffinata, un'alta intelligenza, nè una sensibilità vibrante ed una imaginazione molto ricca. Ma egli ci sembra un po' limitato solo perchè fu troppo esclusivamente artista; egli pensava che nulla al mondo potesse valere il tracciato di una bella linea. Ogni opera uscita dalle sue mani doveva offrire allo sguardo la voluttà della perfezione, come una cesellatura difficile, come un cammeo; e mentre il Delacroix abbozzava i suoi schizzi con un pennello impaziente, l'Ingres riprendeva indefinitamente uno stesso motivo per arrivare alla forma perfetta, a malgrado dell'abilità prodigiosa della sua mano. Vi è una voluttà segreta nelle linee sinuose tracciate da una mano sicura. L'Ingres ne aveva apprezzato il fascino nei grandi disegnatori del Rinascimento ed è facile

FIG. 718. — INGRES: ODALISCA.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 719. — INGRES: LA SORGENTE.
*Museo del Louvre.*
(*Fot. Hachette*).

riconoscere nelle sue madonne e nelle sue figure drappeggiate il ricordo di Leonardo o di Raffaello. Egli deve meno a quella scultura antica, il cui marmo liscio aveva determinato la pittura del David; perchè il profilo, nella scultura, è stabilito dal modellato della forma piena, e l'Ingres invece attenua il rilievo, mentre va precisando i contorni con un'estrema delicatezza. Nella sua prima opera, *Edipo*, vediamo ancora delle forme vigorose alla maniera del David, e nel *San Sinforiano* vi è un littore celebre per la sua energica muscolatura (fig. 709); ma in generale l'Ingres non voleva che un modellato troppo forte venisse ad urtare contro la molle grazia dei suoi profili. Le opere antiche alle quali si è maggiormente ispirato, sono le pitture vascolari, quelle delicate e fine pitture, eseguite da disegnatori; in alcuni dei suoi quadretti più preziosi, il colore è diafano, inconsistente, perchè la figura non perda la sua leggerezza lineare. Spesso egli si accontentava di disegnare i suoi ritratti ed infatti il colore avrebbe sciupato la loro esatta eleganza; la punta netta della matita lascia sulla carta tratti definitivi; persino le ombre sono quasi inutili per dare un corpo a quei contorni; la linea molle ed acuta, incisiva o sfumata, basta ad accennare le masse; essa non è mai inerte; esprime sempre una forma viva, rivela un carattere individuale del viso o del costume. L'Ingres aggiunge all'eleganza fiorentina la precisione acuta di un Holbein. È veramente mirabile che si possa in tal modo afferrare la realtà in pochi tratti e conciliare tanta verità con la nobiltà d'un panneggiamento greco.

FIG. 720. — ARY SCHEFFER: SANT'AGOSTINO E SANTA MONICA. *Museo del Louvre.* - (*Fot. Hachette*).

Il suo disegno melodico si ferma più volentieri alle rotondità del nudo femminile che non alle muscolature di un corpo atletico. Le membra ch'egli disegna non fanno sforzi; il suo atteggiamento preferito è quello d'un braccio che riposa o d'un bel corpo mollemente allungato; sulle pagine del suo album la sua matita segue le forme rotonde e sinuose di languide odalische. I suoi schizzi preparatorî si aggirano sempre intorno alla flessione della nuca, alla curva d'una spalla o alla posa d'una mano sopra

FIG. 721. — FLANDRIN : LA NATIVITÀ.
*Chiesa di St. Germain-des-Prés.* — (*Fot. Hachette*).

un drappeggio. I suoi meravigliosi ritratti femminili devono in gran parte la loro eleganza a questa curva ondulante dalla linea del collo e lungo il braccio fino all'estremità delle dita. Il busto s'inchina un poco in avanti come per lasciar cadere meglio queste linee molli. Il viso lo interessa meno, perchè qui il modello non gli permette di ricercare tante sinuosità eleganti. Egli fece dei ritratti mirabili, ma fu quasi a malincuore, per guadagnarsi la vita o per compiacere al desiderio dei suoi protettori. Egli preferisce imaginare le flessioni delle anche, l'incurvarsi delle spalle, i colli gonfiati nell'inclinazione della testa. I quadri ove ha messo più di se stesso sono semplici nudi, l'*Odalisca* o la *Sorgente*; le composizioni più ambiziose sono soltanto gruppi di corpi femminili come il *Bagno turco* o l'*Età d'oro*. L'Ingres ha fissato atteggiamenti femminili di una grazia indimenticabile : la Vergine del *Voto di Luigi XIII*, veramente divina di bellezza, e ai piedi d'Omero, l'Iliade superba, altera nella sua posa di sfida, l'Odissea avvolta nel mistero del suo sogno; la fragile Stratonice, spaventata, pudica, piegata come una sensitiva che teme d'essere colpita; le odalische che si stirano di languore o s'abbandonano stanche ; la *Sorgente*, simile a una bella pianta sbocciata, ingenua, con la bocca aperta come una corolla; i volti femminili ch'egli ha dipinto, hanno sempre il candore meravigliato dell'infanzia; i loro grandi occhi guardano senza fissare, senza inquietudine e senza curiosità.

FIG. 722. — FLANDRIN : RITRATTO DI GIOVINETTA.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 723. — LETHIÈRE: BRUTO CONDANNA SUO FIGLIO.
*Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

Ma un caposcuola non può accontentarsi di dipingere odalische e ritratti. L'Ingres doveva dare l'esempio e fornire ai pittori francesi modelli di composizioni più ambiziose, e quantunque la sua imaginazione non fosse adatta a concepire vaste scene, seppe tuttavia associare ad una medesima azione un gran numero di quelle figure ch'egli disegnava con tanta perfezione. Ma il *Martirio di San Sinforiano* mancava di movimento, i gesti sono combinati con troppa ingegnosità e l'equilibrio è troppo perfetto: in questo dramma vi è un eccesso di disciplina. Invece alcuni anni prima l'Ingres, nell'*Apoteosi d'Omero* (fig. 711), aveva creato un genere vitale di pittura decorativa; esso si svilupperà durante tutto il XIX secolo e non ha certo ancora compiuto le sue trasformazioni. L'Ingres, che per molti anni aveva studiato in Italia gli artisti del Quattrocento, attenua il realismo naturale della pittura ad olio per imitare la sobrietà un po' astratta degli affreschi fiorentini. La sua composizione è senza profondità, senz'atmosfera e anche senza luce. Le figure, disposte con simmetria, prendono pose adatte alle linee

FIG. 724. — COUTURE: I ROMANI DELLA DECADENZA.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 725. — ORAZIO VERNET: PRESA DI SMALA (PARTICOLARE).
*Museo di Versailles.* (*Fot. Hachette*).

tranquille dell'architettura come le figure d'un bassorilievo schiacciato. Non v'è movimento per disordinare gli atteggiamenti, nè vento per agitare i drappeggi. I colori sono comuni, le forme senza materia, il modellato senza varietà, le figure senza movimento, i tessuti senza riflesso, le carni senza vita. L'opera nel suo insieme è d'un'eleganza serena e d'una purezza gelida. S'egli ha saputo servirsi delle risorse del suo meraviglioso disegno, se ha sentito che bisognava evitare il realismo del colore e gli effetti di rilievo, l'Ingres non ha però saputo andare a fondo e dare al tono generale il fine pallore dell'affresco; i suoi allievi hanno continuato come lui a colorire senza fascino profili eleganti o semplicemente corretti, fino al giorno nel quale Puvis de Chavannes venne a completare questa bellezza della linea con la poesia d'una luce naturale e porre, come già il Poussin, figure armoniche in un paesaggio vero.

FIG. 726. — ORAZIO VERNET:
IL MARESCIALLO MONCEY ALLA BARRIERA DI CLICHY. — *Museo del Louvre.*
(*Fot. Hachette*).

L'Ingres potè vedere il suo stile decorativo continuato dai suoi allievi, Amaury, Duval, Mottez, e sopratutto Ippolito Flandrin (1809-1864). Le numerose pit-

FIG. 727. — LEOPOLDO ROBERT: L'ARRIVO DEI MIETITORI NELLE PALUDI PONTINE. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

ture religiose eseguite sotto la Monarchia di Luglio e il Secondo Impero riprendono l'*Apoteosi d'Omero*. E fin dal principio i difetti di questa maniera appaiono nei discepoli, e non solo la freddezza; in questi disegnatori abili e sagaci si vede spuntare l'affettazione della semplicità che a poco a poco condurrà all'imitazione dei primitivi. Il migliore di questi continuatori diretti, Ippolito Flandrin, ha messo tuttavia una fede ardente in quest'eloquenza un po' triste. Le sue composizioni a Saint-Germain-des-Prés stanno accanto alle barbare sculture dei capitelli romanzi, i cui colori furono ravvivati in quest'occasione. Le due date estreme dell'arte cristiana si trovano così a contatto. Quando si osserva contemporaneamente la correttezza elegante del moderno e la pesante e rozza applicazione del primitivo, si vede che la potenza espressiva dell'arte è lungi dal progredire con l'abilità. Nulla mancava al Flandrin per essere un pittore religioso, nemmeno la fede di un Beato Angelico, ma la sua arte sembra una fragile calligrafia su questa vecchia costruzione romanica (fig. 721, 722).

Gli allievi del David, e più tardi quelli dell'Ingres, avevano cercato in Italia dapprincipio solo i fantasmi che indugiano sulle rovine. Bisognava essere un sognatore senza pretese come Uberto Robert per interessarsi all'aspetto pittorico degli uomini e delle cose, come Claudio Lorenese un poeta della luce per dimenticare i ricordi antichi, e tuttavia più di un pensionato dell'Accademia di Francia a Roma e talvolta il direttore

FIG. 728. — DELAROCHE: I FIGLI DI EDOARDO. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

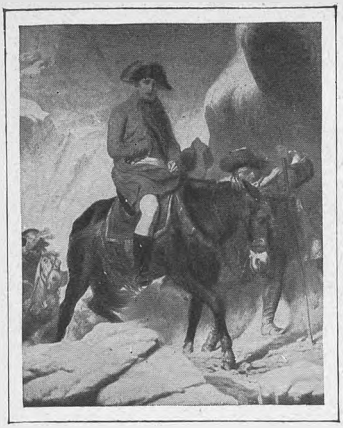


FIG. 729. — DELAROCHE: BONAPARTE SUL SAN BERNARDO. *Castello di Windsor.* — (*Fot. Hachette*).

stesso si lasciarono prendere dal fascino dei modelli italiani, fino a dimenticare di trasformarli in madonne o in eroi. Lo Schnetz, Leopoldo Robert (figura 727) e l'Hébert (fig. 850) hanno dato imagini del pastore romano o del pescatore dell'Adriatico. In Italia gl'idealisti più assoluti hanno potuto transigere con la realtà meno difficilmente che altrove. In questa natura, animata sempre dalla storia, in mezzo a questo popolo, i più bei tipi del quale hanno da secoli posato davanti ai maestri, una pittura, anche naturalista par sempre penetrata di poesia classica: sulla campagna romana domina un'anima mitologica, e il napoletano che balla sembra subito un fauno.

La pittura riflette la curiosità che al tempo di Luigi Filippo volgeva gli spiriti verso il Medio Evo. I soggetti medievali non sono stati riservati alla scuola romantica; gli ultimi davidiani, l'Ingres e i suoi allievi hanno narrato il Medio Evo come l'antichità. La Monarchia di Luglio aveva fatto del palazzo di Versailles un museo della storia di Francia e tutti i pittori dovettero in poco tempo sviluppare vaste composizioni per mostrare gli avvenimenti gloriosi dei fasti francesi, dal battesimo di Clodoveo fino alla conquista dell'Algeria. In queste serie entravano naturalmente molte pitture napoleoniche o della scuola del Lebrun, poichè Luigi XIV e Napoleone non avevano lasciato al loro successore la cura di glorificarli. Quasi tutti i pittori francesi parteciparono a quest'impresa e questi quadri sono ben lontani dall'essere tutti capolavori: sono grandi decorazioni nelle quali

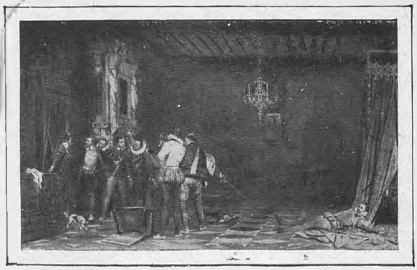


FIG. 730. — DELAROCHE: ASSASSINIO DEL DUCA DI GUISA. *Museo Condé a Chantilly.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 731. — RAFFET: LA SVEGLIA. (LITOGRAFIA).
*Biblioteca Nazionale: Stampe.* — (*Fot. Hachette*).

gli accessori e i costumi riempiono la scena, ma troppo spesso l'artista non era abbastanza interessato dal soggetto per mettervi della passione o non abbastanza pittore per mettervi del pittoresco. Tuttavia a questa impresa dobbiamo due grandi quadri del Delacroix, la *Battaglia di Taillebourg* e i *Crociati a Costantinopoli*, l'uno tutto ardente di furore e l'altro tutto pieno di malinconia fastosa (fig. 696, 698).

Il più geniale di questi pittori di storia fu Orazio Vernet (1789-1863), pittore facile, illustratore abile, le cui composizioni si leggono chiaramente. I suoi innumerevoli quadri militari sono come il racconto rapido d'un soldato che dice con la medesima semplicità e con lo stesso buon umore le azioni eroiche e le avventure del quartiere (fig. 725, 726). Ma Paolo Delaroche (1797-1856) è il più rappresentativo di questi artisti che si sono dedicati all'illustrazione della storia. Egli soddisfa la curiosità dei lettori di Agostino Thierry, del Guizot o del Barante, dando un corpo, una fisionomia e un costume verosimile ai più illustri personaggi: Elisabetta di Inghilterra, Carlo I, Cromwell, Enrico III, Richelieu.... Egli aveva il dono della presentazione teatrale ed una vera abilità a svegliare la curiosità o l'inquietudine mostrando non la catastrofe, ma i suoi preparativi o il suo epilogo. Questo abile narzatore ha interessato assai la borghesia di Luigi Filippo ed egli non la scandalizzava

FIG. 732. — RAFFET: LA RIVISTA NOTTURNA. (LITOGRAFIA).
*Biblioteca Nazionale: Stampe.* — (*Fot. Hachette*).

con le stranezze romantiche: la sua arte corretta piaceva a quegli uomini tanto equilibrati; si ammirava in lui un Delacroix più castigato, come si applaudiva nel Delavigne un Victor Hugo più moderato. Tony Robert Fleury raccontava anche il Medio Evo o il Rinascimento, esprimendo con potenza drammatica i sentimenti dei suoi attori e dipingendo a tinte più forti del Delaroche. L'Isabey, meno ambizioso, si accontentava di far volteggiare la luce sulla seta o i velluti delle sue belle bambole e concentrava nelle piccole imagini i coloriti sontuosi dei grandi decoratori fiamminghi e veneziani.

FIG. 733. — CHARLET: L'ARMATA D'AFRICA. (LITOGRAFIA). *Biblioteca Nazionale: Stampe.* (*Fot. Hachette*).

Solo la borghesia colta leggeva le pagine di storia eloquente scritte dal Delaroche, ma vi fu un pubblico molto più largo per i disegni del Raffet e del Daumier. Al disotto delle opere magistrali, le imagini popolari pullulavano dirette, violente e rapide come l'attualità. Esse conservano, fissate per mezzo della litografia, le emozioni e le passioni di un'epoca febbrile. Senza il Charlet e il Raffet, non avremmo mai saputo come la Francia orleanista si trovasse sotto l'incubo dei ricordi della Rivoluzione e dell'Impero, come fossero rimasti popolari i rozzi volontari del 1793, il granatiere della grande armata, il coscritto del 1814, e l'Imperatore dal cavallo bianco con la *redingote* e il piccolo cappello. Il tema del veterano napoleonico si ripete spesso anche nelle pitture di Orazio Vernet, artista ufficiale; ma i suoi quadri, chiari e pieni di spirito, hanno minor poesia delle oscure incisioni nelle quali il Raffet ci mostra i quadrati battuti dalla cavalleria, come gli scogli

FIG. 734. — DAUMIER: VIA TRANSNONAIN, 15 APRILE 1834. (LITOGRAFIA). *Biblioteca Nazionale: Stampe.* — (*Fot. Hachette*).

dall'onda, o i battaglioni massicci, brulicanti, che avanzano a passo di carica. Fu appunto questo disegnatore che potè fissare in imagini la leggenda napoleonica di cui sognava l'anima romantica; nella *Rivista notturna* egli ha fatto sfilare davanti all'Imperatore i corazzieri dagli elmi piumati, i cavalli fantastici sorti dalle tenebre e coperti ancora dai cenci della notte: ed altrove, in uno strano paesaggio pieno di ossami, ecco un tamburino slanciato che marcia di un passo così feroce battendo la diana con tanto furore che solleva passando una nube di fantasmi e che la tempesta dell'eroismo rapisce di già questi pallidi spiriti (fig. 731, 732).

FIG. 735. — GAVARNI: LITOGRAFIA. — IL SIG. EMILIO JOLIBOIS? — SONO IO. *Biblioteca Nazionale: Stampe.* (*Fot. Hachette*).

La litografia aveva un posto attivo polemico; istantanea come l'articolo del giornale, essa ha la sua parte nelle battaglie politiche sotto la Monarchia di Luglio. Fra il 1830 e il 1835, alcuni anni di relativa libertà bastarono perchè Luigi Filippo restasse una delle figure storiche più spesso messe in caricatura. Imagini popolari, firmate talvolta da grandi artisti come il Decamps o il Daumier, hanno manifestato il disprezzo e l'odio contro Carlo X, il re decaduto, e contro Luigi Filippo, il re inaspettato, sorto da una rivoluzione popolare. Enrico Monnier fece parlare Giuseppe Prudhomme, il borghese affarista, tronfio della sua importanza, instupidito da pretese filosofiche, lo sciocco contento, che morirà senza sapere che non è altro che un solenne imbecille; il Gavarni disegnava con mano abile e svelta la

FIG. 736. — DAUMIER: LE DIVORZIANTI. (LITOGRAFIA). *Biblioteca Nazionale: Stampe.* (*Fot. Hachette*).

vita elegante, i divertimenti del carnevale, la vita disordinata dello studente, e le sventure coniugali della guardia nazionale. Il Daumier sopratutto ha lasciato imagini potenti, atroci, della società; il re e la sua ricca borghesia, occupati a digerire una Rivoluzione della quale vogliono vivere e della quale invece moriranno. Il Daumier tratta la figura umana con un'audacia sorprendente, così spinta che rivela un temperamento ancora tutto romantico: egli deforma, storce, stira e gonfia i corpi e i volti per mostrare un carattere e far risaltare più violentemente un tipo. Questi grandi caricaturisti sono stati precursori dell'arte realistica; la società orleanista rivive col *Prudhomme* di Enrico Monnier, con la *Lorette* del Gavarni, il *Ventre législatif*, il *Roberto Macaire* del Daumier, che fu seguito dal suo *Ratapoil*, agente imperialista. Ciò che vi è di grottesco nel romanticismo prepara la bruttezza esatta e volgare del realismo.

FIG. 737. — DEVÉRIA: DAMA IN ABITO DA BALLO (LITOGRAFIA). *Collezione Rouart.*

FIG. 738. — GAVARNI: SARTINE. (LITOGRAFIA). *Biblioteca Nazionale: Stampe.* (*Fot. Hachette*).

Classici e romantici, a malgrado delle loro divergenze, presentavano il carattere comune di essere gli uni e gli altri pittori di studio, di museo o di salotto. Il Boucher aveva tentato al suo tempo di decorare un pannello per un salottino, il David aveva colorito un eroe imitato dall'antico, l'Ingres disegnava modelli vivi, il Delacroix rappresentava scene brillanti; ma nessuno aveva ancora consigliato ai pittori di portare il loro cavalletto all'aria aperta, nemmeno Orazio Vernet. L'idealismo classico aveva dimenticato il paesaggio. Eppure, già da molti anni, i letterati descrivevano la natura:

FIG. 739. — DAUMIER: I LADRI E L'ASINO.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

sentimenti nuovi sorgevano dinanzi alle vedute rustiche. Essi sono un prodotto di estrema civiltà. Si sente tutto il valore della libertà solo quando non la si possiede più; specialmente i Parigini s'erano invaghiti degli alberi e dei campi di cui erano privi. Fra questi cittadini anelanti alla campagna vi erano anche alcuni pittori. Un poco più tardi, uno degli amici del grande paesista Rousseau gli scriveva: « Ricordi il tempo in cui nelle nostre soffitte di via Taitbout, seduti sulle nostre finestre strette, coi piedi penzoloni sull'orlo del tetto, guardavamo gli angoli delle case ed i lunghi camini che tu paragonavi scherzando alle montagne e ai grandi alberi sparsi sulle alture del terreno? Non potendo andare sulle Alpi o nelle liete campagne, tu ti creavi un paesaggio pittoresco con quelle orrende imagini fittizie ».

I primi che tentarono dipingere la campagna, artisti oscuri che i loro contemporanei non hanno nemmeno notato, non osavano allontanarsi troppo dalla città; si fermavano alla prima stazione della diligenza e riportavano qualche veduta di Meudon o di Vincennes; s'indovina Parigi al di là dell'orizzonte; non è ancora la natura solitaria e silenziosa; essa pareva uno spettacolo morto in un tempo in cui nessuno era ancora penetrato nell'anima segreta delle cose inanimate. Ma la poesia romantica insegnò agli uomini a ritrovare nel paesaggio il riflesso delle loro passioni; fra i primi paesisti,

FIG. 740. — MARILHAT: ROVINE DELLA MOSCHEA DEL CALIFFO HAKEM, AL CAIRO.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 741. — ISABEY : VEDUTA DI DIEPPE.
*Museo di Nancy.* — (*Fot. Hachette*).

molti rappresentando nubi o alberi, sembrano preoccupati di rivelare uno « stato d'animo ». Dapprima le difficoltà furono tecniche : per questi pittori di storia o di ritratti erano un soggetto ben nuovo le foglie, le nuvole e gli sfondi campestri. Quante consuetudini si dovevano dimenticare e quanti nuovi termini inventare ! Si era già ben visto quando artisti sinceri, alla fine del regno di Luigi XVI, volendo copiare dal vero dell'erba o dell'acqua, avevano trovato sulla loro tavolozza solo un colore smorto e senza luce. Almeno l'audacia del Delacroix e le fantasie romantiche hanno mostrato che il colore poteva essere trattato con libertà; invece di stenderlo sopra un intonaco ben lucido, il Delacroix, quando dipinse il *Massacro di Scio*, accostò tinte brillanti, tocchi franchi, lasciando agli occhi la cura di uniformare questi toni vivi; il Delacroix era stato ispirato dai paesisti inglesi, e quelli francesi si servirono del suo esempio. Ma il Delacroix era pittore di storia, e a malgrado di tutto la sua maniera come quella dei classici era fatta più per le figure e i drappeggi che non per il fogliame dalle tinte vivaci, per le nubi incostanti o gli aspetti del terreno.

FIG. 742. — G. MICHEL : NEI PRESSI DI MONTMARTRE.
*Museo del Louvre.*
(*Fot. Hachette*).

Quello che si designa col nome di « natura » è d'una complessità prodigiosa, e i pittori di questa natura avrebbero forse provato maggiore incertezza nelle loro ricerche, se, prima d'essi, gli Olandesi del Seicento non avessero composto mirabili paesaggi e mostrato come si possano raggruppare alberi, opporre la luce

FIG. 743. — HUET: L'INONDAZIONE DI SAINT-CLOUD. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

del ciclo al suo riflesso nell'acqua e la solidità del suolo alle masse vaganti delle nuvole. La prima generazione dei nostri paesisti è della famiglia olandese; essi sono stati perspicaci e sinceri, ma ricordi lontani dominano il loro lavoro personale. L'elaborazione che i maestri di Harlem o di Amsterdan avevano fatto subire alla natura rese più facile alla pittura francese la sua assimilazione. Fino agli impressionisti, noi continueremo a trovare la loro visione nel modo di scegliere e di rappresentare il paesaggio.

I principî di questa pittura furono esitanti. Un dimenticato, Giorgio Michel, mostra una sincerità potente a malgrado del procedimento un po' antiquato. Nubi grigie sopra una terra selvaggia danno ai dintorni di Montmartre la malinconia maestosa d'un Ruysdael (fig. 742). Poi un sentimentalismo vago ha offuscato la vista di più d'un pittore; le fantasie romantiche turbarono spesso la giusta visione. C'era ancora troppo lirismo nella loro contemplazione perchè potessero guardare con candore gli alberi e le nubi. La natura di Paolo Huet è ancora agitata come quella del Delacroix. Certamente il paesaggio è osservato e copiato più coscienziosamente; ma il pittore si sforza di trarne una impressione sentimentale e come il senso d'una meditazione. Talvolta egli la mostra tenera, primaverile; ma generalmente preferisce gli aspetti tragici, un'inondazione in un paesaggio invernale o la furiosa lotta delle onde nella tempesta (fig. 743). Altri, come il Cabat, soffrirono d'ambizioni quasi poussiniane. Egli volle dare l'aspetto dell'eternità alle imagini mutevoli: i suoi alberi

FIG. 744. — COROT: VEDUTA DEL COLOSSEO. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

e le sue nuvole assumono allora la maestà di uno scenario mitologico. Il de la Berge invece dipingeva minuziosamente, ricercando quasi con la lente i dettagli di un albero nel suo fogliame e nelle rugosità della sua corteccia, sillabando quasi il linguaggio vivace della natura, guardando troppo attentamente per veder bene, dipingendo con troppa coscienza per dipinger bene.

FIG. 745. — COROT: RICORDO D'ITALIA.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

Intanto verso il 1830, un giovane, il Corot (1796-1875), aveva già avanzato molto nella scoperta della natura e delle sue virtù pittoriche, perchè non si lasciava vincere dalle mille difficoltà che spaventeranno più d'un paesista, Egli non appartiene al gruppo di pittori detto di Fontainebleau; egli arriverà più avanti di tutti, dopo avere incominciato col paesaggio storico, alla maniera del d'Aligny e del suo maestro Bertin. Nella sua lunga e feconda esistenza, il Corot ha certamente variato gli effetti, ma ha trovato sempre anche nel paesaggio più complesso un gioco sfumato d'ombre e di luci. Le tinte locali s'attenuano, si cancellano per non cambiare la modulazione delicata. Il fogliame degli alberi che gli Olandesi dipingevano così minutamente è sempre folto e confuso; la durezza rocciosa del primo piano, i campi irti d'erbe secche o l'aspra crudezza del prato sono sempre avvolti in un leggiero velo di penombra. Persino nella luce la verzura è impallidita dal biancore diafano di un'umida bruma; eppure quella luce è limpida, ma essa accarezza le cose e non le scolpisce; è quasi sempre la luce del cre-

FIG. 746. — COROT:
GLI STAGNI DI VILLE-D'AVRAY.
*Museo di Rouen.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 474. — COROT: IL BAGNO DI DIANA.
*Museo di Bordeaux.* — (*Fot. Hachette*).

Puscolo o dell'alba, quando i raggi obliqui proiettano grandi ombre indecise, e queste ombre non sono mai opache, e queste luci non sono mai brillanti. È una pittura morbida, sopratutto per la finezza delle sue sfumature; le cose non esistono più per se stesse; la loro materialità scompare in questo mutevole mistero dell'ombra, in questa aria ove vibra sempre qualche atomo di luce; nelle ultime opere le ombre si alleggeriscono, si assottigliano ancora; la loro bianca umidità è attraversata da scintille argentee, da sprazzi luminosi, una foglia bagnata od una corteccia bianca e liscia. E così la stessa gamma di toni — indipendente dai colori materiali — può servire a rappresentare i paesaggi soleggiati dell'Umbria e le regioni piovose della Picardia, la vegetazione italiana, l'erba bruciata, i pallidi ulivi ed i cipressi polverosi come le betulle argentee, i salici dalle foglie tremolanti, i prati imperlati da gocce di rugiada. Così si spiega come il Corot abbia potuto sinceramente confondere nella sua memoria il lago d'Albano e lo stagno di Ville-d'Avray, la terra toscana e le nebbie dell'Ile-de-France. Talvolta quando il suo paesaggio si allarga e le sue linee maestose evocano con naturalezza qualche figura mitologica, persino le sue ninfe ed i suoi fauni sembrano fantasmi da chimere, forme luminose, quasi fiocchi di nebbia lacerata dal vento che scherzino fra i raggi della luna. La maniera del Corot, che fu quella di Claudio Lorenese e che sarà poi anche del Cazin e del Poin-

FIG. 748. — COROT: PAESAGGIO.
*Museo di Lilla.* — (*Fot. Hachette*).

telin è quella che meglio si accorda con l'anima francese. Mentre molti cercano di riprodurre esattamente la natura o si sforzano a darle una fisionomia sentimentale, il Corot la contempla ingenuamente, ma ne ritiene soltanto gli elementi immateriali, l'atmosfera e la luce che l'avvolgono. Così semplificata, spiritualizzata, fissata nella memoria, ma sfumata nei nostri vaghi ricordi, questa realtà è già un sogno (fig. 744-750).

FIG. 749. — COROT: STRADA DI ARRAS.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

Dinanzi al paesaggio più complesso il Corot trova istantaneamente, senza inquietudine e senza sforzo, una melodia pura e carezzevole che ne rivela tutta l'anima. Invece il Rousseau (1812-1867) si è disperso nell'infinito della natura ed ha voluto coglierne un'imagine completa: e con tutte le sue forze si è dedicato a fissare i suoi aspetti variati, pianure della Landa, roccie dell'Alvernia e sopratutto vecchie querce della foresta di Fontainebleau. La sua maniera è difficile a definirsi perchè l'anima sua non si rivela nella sua opera, che segue la realtà in tutte le sue varianti. I suoi quadri hanno questo solo carattere comune, di una applicazione fervida, grave e, per così dire, religiosa. Egli si perde nella natura: com'essa è vario, ineguale; non sa bene qual effetto egli cerchi; si lascia trascinare e si smarrisce nella foresta, come Puccettino, e la continua indecisione che fa onore alla sua coscienza d'artista ha guastato gran parte della sua opera. La sua visione ricorda troppi minuti particolari; egli si trova esitante dinanzi ai cespugli, ai muschi ed alle fronde; getta allora

FIG. 750. — COROT: LA TORRE DI DOUAI.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 751. — ROUSSEAU: LA PALUDE NELLA LANDA.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

piccole macchie col suo pennello abile ed esatto; ma infonde così quella vibrazione luminosa che il Dupré e l'Huet impastavano nel loro colore grasso. Sopratutto quando ci racconta la vita dei vegetali, egli si mostra cosciente e sicuro. Egli si stabilì nella foresta di Fontainebleau per ritrarne le querce annose. Non sempre egli dice l'ora e la stagione perchè la luce getta sopra tutte le cose un aspetto mutevole, e il Rousseau vuole afferrarne la somiglianza, cioè un carattere permanente. Ma tuttavia non ci nasconde nulla dell'albero che dipinge, la sua essenza, la sua età; ecco il vecchio tronco contorto che ha sofferto tanto su questo suolo roccioso; i rami nodosi che hanno durato fatica a trovare la luce, e quel fogliame denso, oscuro, misterioso ove il sole non penetra mai: piccole tele confuse e come rôse dai licheni, dove s'indovina il brulichìo minuto e innumerevole degli insetti e dei muschi, mentre il continuo mormorìo del vento fra i grandi alberi rompe il silenzio della foresta. Egli non manca di mostrarci che un ramo troppo pesante e troppo vecchio si è spezzato dal tronco, e che in un giorno d'uragano, quell'albero fu abbattuto ed ora non tende più verso il cielo che un mozzi-

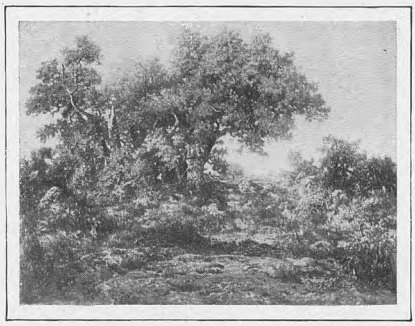


FIG. 752. — ROUSSEAU: LA CAPANNA DEI CARBONAI.
*Collezione Gould.*

cone ingiallito, un tronco fesso le cui punte acute ci ricordano le rotture del legno secco. Gli alberi del Ruysdael o del Hobbema hanno certamente ispirato il Rousseau; ma gli Olandesi mettevano forse nella copia una tale fedeltà, una tale certezza minuta? Hanno essi lasciato una galleria così varia ed hanno con altrettanta potenza dipinto personalità vegetali (fig. 751-754)?

FIG. 753. — ROUSSEAU: LA FINE DEL BOSCO. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

Accanto al Rousseau dipingeva nel bosco anche il Diaz. Nella penombra del fogliame qualche raggio rompe l'oscurità e viene ad accendere scintille sull'erba umida, sui muschi vellutati, sull'oro delle foglie morte o sulla corteccia argentea delle betulle; spettacolo così pieno di mistero e di meraviglie che il Diaz si è lasciato sviare dall'onesta verità in una specie di ebbrezza di colori. La natura più severa è ricca abbastanza per destare la fantasia dei coloristi. Coloro che la copiano sono tentati allora di dimenticarla per divertirsi alle mille variazioni che ispira; più d'una volta vedremo spuntare così sul robusto tronco dell'arte realistica rami folli che finiranno in fiori sterili e deliziosi.

L'arte di Giulio Dupré è invece vigorosa. A lui non basta di

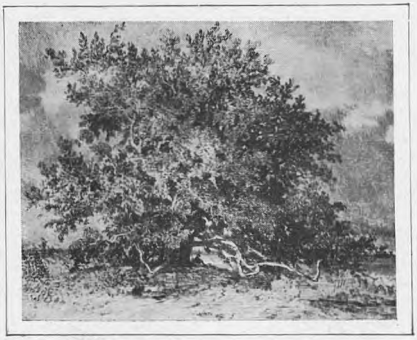


FIG. 754. — ROUSSEAU: LA QUERCIA AL SOLE. — *Collezione Mesdag.*

FIG. 755. — DAUBIGNY: LE RIVE DELL'OISE.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

fissare un episodio curioso, divertente; egli non si perde a seguire nel loro particolare balbettìo le erbe, i muschi ed i piccoli rami. Egli compone con forza e sacrifica una quantità di particolari ad un effetto robusto; le grandi masse sono ben disposte, la luce più forte è raccolta nel centro, l'insieme è solido e compatto. Del resto in lui i contrasti di luce, i giuochi di colore sono spinti all'ultimo grado; nelle sue tinte dense s'indovina, come nelle opere del Decamps, una chimica complicata, combinazioni sapienti per far risaltare maggiormente i colori. In queste tinte grasse i verdi profondi si mutano in toni rossastri. L'effetto è dolce e forte, come nei boschi autunnali. Lo schizzo, copiato dal vero, si trasforma poi nello studio; l'albero, la casa, il gregge, l'umile motivo preso dalla natura, si allarga, si isola ed assume una maestà augusta; un bozzetto esatto di paesaggio diventa ben presto uno scenario romantico (fig. 758, 760, 761).

Gli artisti più giovani, come lo Chintreuil, il Daubigny, non sono più iniziatori; il loro cammino fu meno difficile e spinoso perchè altri vi erano già passati. La loro opera ha il fascino ridente delle opere, concepite senza fatica. Lo Chintreuil è puro, primaverile, luminoso; come gli impressionisti, venuti assai dopo di lui, questo pittore non ha sulla sua tavolozza che le tinte chiare (fig. 759). L'opera del Daubigny è impregnata della freschezza dei campi, un forte vigore sembra animare in questa pittura abbondante, facile e serena come una terra fertile: l'effetto è sempre d'una grande dolcezza, quantunque il pennello affetti talvolta un po' di rudezza: il mestiere si fa libero fino

FIG. 756. — DIAZ: LA PALUDE DELLE FATE.
*Collezione Gould.*

a sembrare fantastico, quantunque il pittore si accosti sempre di più alla stretta esattezza. Alcuni di questi paesaggi per la loro esecuzione fanno pensare ad una impressionante istantanea. Il Daubigny resterà sopratutto il pittore delle valli tranquille e delle alte erbe umide, smaltate di fiori, dalle linee solide, dai prati ben disposti con un fiume lento e liscio che riflette il vasto cielo ed i pioppi della riva: il paesaggio è contemplato da un barcaiuolo sognatore che voga alla deriva. Questa natura invita alla felicità e dà già benessere a chi la guarda. Nei paesaggi del Corot si vede talvolta un pastore che suona il flauto; e in quelli del Daubigny si indovina un pescatore che pesca con la lenza (fig. 755, 757, 762).

FIG. 757. — DAUBIGNY: LE CHIUSE DI OPTEVOZ. *Museo di Rouen.* — (*Fot. Hachette*).

Fra questi paesisti vi furono, come in Olanda, pittori di animali. Fra i Ruysdael ed i Hobbema francesi, vi furono dei Paul Potter. Non bastava di rappresentare le greggi al pascolo, ma i montoni ed i buoi divennero il motivo principale della composizione. Il Brascassat dipingeva tori rossi, bianchi, lucenti come castagne fresche uscite dal riccio. Le pecore di Carlo Jacques sono invece sporche e lanose: sono fatte da un vero pittore d'animali che conosce il gregge, la sua maniera di aggrupparsi, di disperdersi ed il vero posto del pastore e del cane (fig. 763). Gli animali del Troyon sono più pretenziosi e ricercano un effetto; la massa dei grandi ruminanti si dispone maestosamente sull'orizzonte, ed il paesaggio, senz'essere perfettamente insignificante, è però abilmente sacrificato in modo da farli risaltare bene (figura 764-766).

FIG. 758. — GIULIO DUPRÉ: BASSA MAREA. (*Fot. Giraudon*).

Qui, verso la metà del secolo, si può chiu-

FIG. 759. — CHINTREUIL: LO SPAZIO.
*Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

dere questo primo capitolo della storia del paesaggio francese; fu, per così dire, il periodo olandese; per l'esecuzione minuziosa e precisa, per la scelta dei paesaggi, per le dimensioni delle loro tele, questi pittori, detti della scuola di Fontainebleau, ricordano molto i pittori di Harlem e dell'Aia. Ma la scuola francese non si fermerà a questa prima forma. Il paesaggio è caro agli artisti che osservano più volentieri di quel che non inventino, e l'attitudine a copiare troppo bene immobilizza la pittura ed abbrevia la vita d'una scuola. Quand'ebbero finito di rappresentare i paesaggi della loro terra, gli Olandesi deposero il pennello. Il paesaggio francese invece continuerà la sua evoluzione: non resterà un genere limitato. Gli oggetti inanimati esistevano solo per i loro rapporti con l'uomo; ora il paesaggio diverrà persino più importante dell'uomo; la sua personalità si smarrirà nel miraggio della luce e nel riflesso delle cose. Il vocabolario pittorico si arricchirà di sensazioni inedite; il paesaggio trasformerà interamente la pittura e rinnoverà le

FIG. 760. — GIULIO DUPRÉ: IL MATTINO.
*Museo del Louvre.* - (*Fot. Hachette*).

nostre abitudini visive.

La scultura è meno impressionabile della pittura; necessità tecniche, materiali, impongono a quest'arte una lenta continuità, anche in tempi di rivoluzione violenta. Alla fine del Settecento gli scultori avevano subito assai meno rapidamente dei pittori gli effetti dell'idealismo e dell'archeologia. Già da molto tempo gli eroi romani avevano sostituito i pastori del Boucher, quando il Pajou e l'Houdon modellavano ancora opere voluttuose e piene di spirito. Perciò la scultura non poteva continuare ad esprimere sentimenti scomparsi. L'Houdon, il Pajou, il Clodion, videro dunque la loro ispirazione spegnersi lentamente nella gelida atmosfera dell'arte davidiana. Quando scolpivano sull'arco del Carosello i bassirilievi raffiguranti le imprese della Grande Armata, o quando facevano le statue del moderno Cesare, essi cercavano la forma generalizzata e la rotondità banale che la pittura aveva adottato per avvicinarsi all'antichità. L'architettura dell'Impero rimise in voga il bassorilievo decorativo, molto attenuato, ma pure a netti contorni, come

FIG. 761. — GIULIO DUPRÉ LA VECCHIA QUERCIA.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 762. — DAUBIGNY : LA PRIMAVERA.
*Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 763. — CARLO JACQUES: GREGGE DI PECORE. *Ambasciata di Francia a Berlino.* (*Fot. Hachette*).

quelli dei decoratori del Rinascimento. Più di una Vittoria in onore di Napoleone rivela una parentela evidente con le allegorie di Giovanni Goujon. Ma alla scultura mancava allora un David chè sapesse animare di forti sentimenti quello stile uniformemente nobile. Gli Chaudet, i Bosio ed anche il Canova, che lavorò per Napoleone, non hanno lasciato nessuna immagine in cui riviva l'eroismo dell'epoca, come la *Distribuzione del Aquile* o il *Campo di battaglia d'Eylau*. Ancora una volta gli scultori urtarono contro la grave difficoltà di rappresentare il costume moderno. Essi erano così imbevuti di antichità, così sicuri nei loro principî, che ne accettavano le peggiori conseguenze e non si stupivano quasi dinanzi al Napoleone in toga dello Chaudet, al Napoleone del Canova, nudo come il Marte Borghese, o a qualche generale della Repubblica o dell'Impero, ignudi come Apolli. Le epoche realistiche preferiscono la bruttezza delle vesti moderne a questa assurda nudità. Vi è nella statuaria una specie d'antimonia che non è facile ad esser risolta; a quell'arte che ha lo scopo di imitare le forme della vita si propone un costume inerte e gli scultori hanno dunque tagliato nel marmo pettorali invece che *redingotes*, garretti invece che scarpe. Si deve solo rimpiangere ch'essi non abbiano reso meglio il palpito profondo della vita, di cui modellavano con tanta cura la forma esteriore.

FIG. 764. — TROYON: BUOI CHE SI RECANO AL LAVORO. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

La scultura, linguaggio di forme definite, mal si presta a tradurre le fantasie liriche. La generazione

degli scultori, sorta durante l'Impero, dovette assistere alla tormenta romantica senza che la sua maniera classica ne fosse considerevolmente trasformata. Gli scultori non poterono come i pittori mutar figure, abbandonare l'Olimpo per le divinità brumose d'Ossian; le nudità antiche offrivano troppe risorse plastiche per essere sacrificate ai cavalieri o alle castellane gotiche. E gli scultori dunque affidarono alla muscolatura degli eroi greci l'espressione delle passioni romantiche.

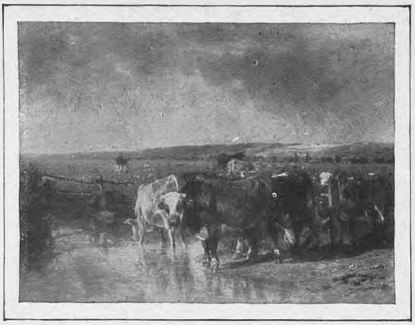


FIG. 765. — TROYON: LA BARRIERA.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

Il governo di Luigi XVIII aveva domandato al Bosio ed al Lemot di rifare le effigi di Enrico IV, Luigi XIII e Luigi XIV, spezzate dalla Rivoluzione, ma questo era solo un lavoro di restauro. La Monarchia di Luglio ebbe ben altre ambizioni, e il regno di Luigi Filippo ha veduto sorgere più statue che quello di Luigi XIV, ma il Re cittadino glorificava la nazione e non la monarchia; da questo tempo datano le Città di Francia, sedute sulla piazza della Concordia intorno all'obelisco, alcuni Eroi allineati nei cortili di Versailles, le Donne di Francia al Lussemburgo, statue mediocri che lo sfondo magnifico del giardino rende più piacevoli di molti capolavori.

Quando non era puramente decorativa, la scultura, fino allora, era stata religiosa, mitologica, monarchica; ed ecco che il suo campo si allarga indefinitamente. Riservata agli dei, poi ai re, quest'arte consacrerà ora l'immortalità dei « grandi uomini ». Un culto non può vivere senza imagini; il culto degli eroi ha dato alla

FIG. 766. — TROYON: IL PASTO DELLE GALLINE.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

scultura una vitalità nuova. Sottoscrizioni nazionali permisero d'inalzare monumenti in tutte le città che avevano visto nascere un generale vittorioso, uno scienziato, un inventore od un artista: la storia francese fu narrata ora dagli scultori, come l'avevano narrata i pittori nelle gallerie di Versailles. La Rivoluzione, l'Impero, il secolo di Luigi XIV, il Rinascimento e persino il Medio Evo fornirono il soggetto di numerose imagini.

L'artista che ha contribuito di più a quest'opera nazionale è il David d'Angers (1788-1856). Giacobino e classico come il suo omonimo, il pittore delle Sabine e del Marat, egli fu amante appassionato dell'antichità e fu scosso violentemente dai furori politici del suo tempo; un brivido di vita moderna agita quest'idealista; la sua arte ha un'energia sconosciuta sino allora nelle opere imitate dal Laocoonte e dall'Apollo del Belvedere. Sul frontone del Panteon di Parigi, la Patria, assistita dalla Libertà e dalla Storia, distribuisce le corone dell'immortalità, e da ogni parte tendono la mano artisti, scienziati, giureconsulti, generali, Bonaparte e i suoi granatieri. Il David (fig. 772) ha riassunto in questo triangolo l'opera di glorificazione alla quale s'interessava allora tutta la Francia. Innumerevoli sono le effigi dei « grandi uomini » ch'egli ha scolpite; meno qualche eccezione — come il Racine a La Ferté-Milon — egli ha dato loro arditamente il costume moderno. Sopra un piedistallo, i cui fianchi scolpiti raccontano gloriosi episodi, detta-

FIG. 767. — JOUFFROY : GIOVINETTA CHE DICE A VENERE IL SUO PRIMO SEGRETO. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 768. — CORTOT : IL SOLDATO DI MARATONA. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

gliando simbolicamente i benefizi d'un'invenzione, si erge l'effigie monumentale; il capo è enorme, i lineamenti sono irrequieti e tutto il profilo è in movimento. Numerosi busti e medaglioni del David d'Angers ripetono del Gall che vuol mostrare ad ogni costo le impronte del genio nei tratti del volto e nelle linee del cranio; ma questa frenologia stupisce senza convincere; la deformazione del viso è più adatta ai ritratti esagerati dei caricaturisti come il Dantan o il Daumier.

FIG. 769. — DAVID D'ANGERS: MEDAGLIONE DI VICTOR HUGO.

FIG. 771. — DAVID D'ANGERS: IL DROUT A NANCY. (*Fot. Neurdein*).

FIG. 770. — DAVID D'ANGERS: MEDAGLIONE DELLA RÉCAMIER.

Nel 1837, contemporaneamente al frontone del Panteon, era compiuto il famoso gruppo scolpito dal Rude sull'Arco di Trionfo della Stella. Il Rude (1784-1855) fu artista così potente da far esprimere al corpo umano la foga delle passioni. Nella sua opera tutta classica passa come un soffio epico; esaltato ancora dai ricordi della Rivoluzione e dell'Impero, egli non distingue chiara-

FIG. 772. — DAVID D'ANGERS: FRONTONE DEL PANTEON. (*Fot. Hachette*).

FIG. 773. — FOYATIER : SPARTACO. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

mente se la sua febbre deriva da Leonida o da Napoleone, da Bruto o dal Mirabeau.

Anche il Rude parla ancora il linguaggio tradizionale; i suoi volontari sono soldati romani o greci; elmi di centurioni si confondono con l'elmo di Pericle; non sono più i vagabondi del Raffet. Essi marciano con un passo sicuro, irresistibile; l'anima che li domina è audacemente raffigurata dallo scultore in quella furiosa *Marsigliese* che urla sulle loro teste. Questo gruppo colossale è una delle poche opere moderne in cui frema un'anima collettiva; molti uomini francesi, dinanzi a quest'imagine, devono aver sentito in fondo all'anima un'esaltazione eroica, come agli squilli di bronzo di una marcia di guerra. La generazione che produsse tali opere era carica di ricordi del 1793. Il regno di Luigi Filippo che ha represso tante rivolte e ha demolito tante barricate, non ha saputo soffocare l'esplosione dell'arte rivoluzionaria. Bisognò aspettare quasi mezzo secolo prima che la scultura immortalasse l'istante solenne in cui la Rivoluzione prese le armi, l'anno di Valmy (fig. 775).

Luigi Filippo ha contribuito all'apoteosi imperiale; anche l'Imperatore ebbe la sua parte in questa glorificazione del passato. Quando le sue ceneri furono riportate da Sant'Elena, il Visconti costruì una tomba monumentale agli Invalidi. Una specie di fatalità unisce ad ogni istante il nome di Napoleone a quello di Luigi XIV, al Louvre che l'Imperatore voleva finire, a Versailles dove si svolge la serie delle sue battaglie, sulla piazza Vendôme, dove la colonna della Grande Armata ha sostituito la statua del Gran Re e finalmente sotto la cupola del Mansart. Ivi si sente quanto possano aggiungere la grandezza dei ricordi e la maestà della storia alla bellezza dei monumenti artistici; il sarcofago del Visconti non sembra troppo pesante per la gloria che contiene

FIG. 774. — DAVID D'ANGERS : FILOPOMENE. *Museo del Louvre.* (*Fot. Hachette*).

e le graziose Vittorie che vegliano all'intorno mostrano una gravità tutta nuova nelle figure del Pradier (fig. 783). Questo allievo del Bosio, piacevole per la purezza della forma e l'eleganza del sentimento, era altrettanto gradito ai romantici ed ai classici. La sua maniera o la sua mano si ritrovano in una quantità di monumenti e d'oggetti decorativi di questo tempo, fontane o pendole (fig. 780-782).

FIG. 775. — RUDE: IL CANTO DELLA PARTENZA. ARCO DI TRIONFO DELLA STELLA. (*Fot. Hachette*).

Alcuni scultori seguirono più da vicino lo slancio romantico che trascinava allora i pittori; tra gli altri Jehan du Seigneur, che per esprimere meglio passioni violenti scatenò tempeste di muscoli (fig. 781). Il Préault pensava, come il Delacroix, che la foga dell'improvvisazione e il brio dell'esecuzione possono solo tradurre sentimenti sinceri e che l'opera sarà più viva se l'artista ha lottato col suo blocco di pietra. Egli è riuscito talvolta a far balzare dal marmo o dal legno quasi un grido di passione, ma la materia sembra aver sofferto delle impronte brutali del suo genio tormentato (fig. 779).

FIG. 776. — RUDE: NAPOLEONE CHE SI DESTA ALL'IMMORTALITÀ. *Museo del Louvre*. — (*Fot. Hachette*).

Solo il Barye (1796-1875) è riuscito pienamente in un'opera libera dalla tradizione classica. Egli studiava al Museo gli animali, i loro profili particolari, i loro atteggiamenti, e ricostruiva la loro vita selvaggia del deserto. Era tutto un mondo sconosciuto aggiunto al dominio un po' ristretto della statuaria, perchè i leoni egiziani sono figure decorative e i Greci hanno studiato solo il cavallo. Gl'animali del Barye sono quasi ritratti: monumenti o gingilli, gruppi giganteschi o semplici pesacarte, essi sono d'una vi-

FIG. 777. — RUDE: MONUM. AL MARESCIALLO NEY, A PARIGI. (*Fot. Hachette*).

talità potente; il bronzo scuro e lucente accenna le forme dei muscoli sotto il pelame rude; le curve e le flessuosità sono come molle trattenute dagli scatti irresistibili; le belve sono raffigurate nella loro lotta costante per la vita, striscianti o slanciantisi contro la preda, e si sentono i ruggiti di piacere e lo scricchiolìo dell'osso stritolato: battaglia tacita e spaventosa del forte che ha fame e del debole che fugge. L'opera del Barye è una delle più belle scoperte della scultura moderna; essa presenta questa qualità rara che i mezzi dell'artista convengono alle sue intenzioni. Dopo di lui il Cain, il Dalou, il Gardet, scolpiranno ancora leoni alteri alle porte dei palazzi, e il Frémiet ricorderà i profili strani e acuti dei suoi cavalieri. Dopo il Barye, i leoni ricciuti e paterni che sorridono ai bimbi nei giardini pubblici, con la zampa su una palla, cederanno il posto alle masse strane delle grandi fiere ed all'accanimento delle loro lotte mortali.

La Rivoluzione aveva rotto la continuità della tradizionale arte francese, monarchica e religiosa. Essa aveva spezzato molte effigi di santi o di re e violato molte tombe; una trasformazione profonda, come l'avvento del Cristianesimo, la Riforma o la Rivoluzione, non può aver luogo senza che la nuova società deteriori gli arredi della società ch'essa sostituisce. Le opere d'arte non sono forme inerti, ma idoli animati. A malgrado dei decreti della Convenzione, la repressione contro l'antico regime si esercitò ferocemente su tutto quello ch'esso lasciava. Quando questa

FIG. 778. — RUDE: TOMBA DEL GENERALE CAVAIGNAC. *Cimitero Montmartre.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 779. — PRÉAULT: CROCIFISSO. *Chiesa di San Gervasio a Parigi.* (*Fot. Hachette*).

onda di furore fu calmata, si tentò di riconciliare il mondo moderno coi resti del passato. Vi fu una restaurazione artistica come quella religiosa e monarchica. Statue mutilate, tombe, sepolture violate, reliquiari spogliati, erano solo oggetti d'arte inoffensivi, documenti per gli storici, tesori da amatori; e i musei raccolsero questi avanzi delle chiese; al posto della devozione religiosa sorse la devozione archeologica. Non v'è da stupirsi che il sentimento estetico rassomigli tanto a una specie di pietà laica, poichè spesso le opere d'arte sono solo gli accessori di un culto abbandonato.

Due uomini hanno fortemente contribuito a questa riconciliazione, fra la Francia moderna e quella del Medio Evo, nel nome della bellezza; lo Chateaubriand che rivelò ai romantici la potenza sentimentale dei monumenti gotici, ed il Lenoir, il quale, durante la tormenta rivoluzionaria, raccolse nel suo « Museo dei monumenti francesi » le vecchie pietre, statue e sepolture, tolte dal loro asilo e disprezzate come cose immonde. Il *Genio del Cristianesimo* e le reliquie accumulate nel museo dei Petits-Augustins hanno rianimato l'imaginazione francese. Il Medio Evo si rivelò misterioso, emozionante, pieno di interesse, come nella dolce penombra delle cattedrali; i più puri classici, lo stesso Ingres hanno sognato nel Medio Evo come tutti gli altri; i primi che lo studiarono vi misero un tale entusiasmo che un riflesso della loro poesia viene talvolta ancora a rischiarare l'oscura attività degli eruditi. Lo Chateaubriand ed il Lenoir hanno dato lo slancio a questo lavoro oscuro e molteplice che occuperà ora questo secolo XIX, gran ricercatore d'archivi, compilatore di cataloghi, restauratore di rovine e conservatore di musei.

L'architettura è stata trasformata da questa passione per il Medio Evo. Dapprima le rovine gotiche fecero dimenticare le rovine romane di Uberto Robert; i pittori preferirono le vecchie case di Rouen ai resti del Foro. I poeti descrissero a foschi colori i borghi delle leggende tedesche e la litografia diffuse imagini di torri coperte di muschio o di pignoni dentellati. Non mancò il sarcasmo contro le cupole, le colonne e la regolarità geometrica dei monumenti classici, e quest'architettura fu denigrata da tutti.

FIG. 780. — PRADIER: SAFFO.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

Non bastava però criticarla, bisognava sostituirla; ma l'architettura non si trasforma così facilmente come la pittura o la poesia. Il favore letterario di cui godevano le forme gotiche doveva trasmettersi naturalmente anche allo stile decorativo. L'arte romantica amò le forme intricate del gotico tedesco; lo Chateaubriand aveva insegnato che la volta delle cattedrali imita l'intreccio dei rami delle antiche foreste. Si ornarono di nervature complicate i piccoli oggetti, i frontispizi dei libri. Si costruirono persino tombe gotiche. I giardini inglesi, sempre di moda, diventavano ogni giorno più melanconici, ospitavano talvolta frammenti di abbazie o qualche anonima figura giacente, rigida nella sua armatura, con le mani giunte, per lo meno un prode di Carlo Magno o un Franco dei Merovingi.

Più tardi archeologi, storiografi o architetti, il Mérimée, il Lassus, il Viollet-le-Duc, si misero a studiare i monumenti gotici francesi. Molti di questi cadevano già in rovina. Allora incominciò una vasta impresa di restauro, opera senza fine, alla quale si si consacrò una gran parte dell'attività degli architetti francesi. La Francia dell'Ottocento, che ha creato tanti musei, doveva anche conservare i monumenti storici ed artistici. Dapprima il Lenoir a Cluny, il Baltard a Saint-Germain-des-Prés, il Lassus a Saint-Germain-l'Auxerroix, alla Sainte-Chapelle ed a Notre-Dame di Parigi, a Char-

FIG. 781. — JEHAN DU SEIGNEUR: ORLANDO FURIOSO.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

tres; poi il Ruprich-Robert al Monte San Michele, l'Abadie a Périgueux, il Boeswilwald a Laon, il Viollet-le-Duc a Notre-Dame di Parigi, a Carcassona, a Pierrefond.

FIG. 782. — PRADIER: FONTANA A NÎMES. — (*Fot. Février*).

Gli architetti non si accontentarono di restaurare. Quando conobbero bene l'organismo gotico, credettero di poterlo resuscitare. Non si costruirono dunque più basiliche. Talvolta ci si accontentava di mettere una facciata gotica ad una chiesa vecchia, come a Saint-Ouen di Rouen. Altrove a Santa Clotilde di Parigi, a St. Epvre di Nancy ecc., gli architetti hanno costruito di sana pianta un edificio nello stile del Duecento o del Trecento. Ma non basta certo amare un'architettura e nemmeno comprenderla bene per poterla risuscitare. Le copie gotiche anche meglio riuscite sono d'una freddezza estrema; il costruttore moderno vi porta le sue abitudini classiche, la regolarità della pianta, la simmetria, la nettezza del disegno, quel metodo vigoroso che determina la forma dell'edificio in tutti i suoi particolari e quella divisione del lavoro che fa dell'architetto un puro disegnatore su carta e dell'operaio un semplice tagliatore di pietra. Nelle vecchie cattedrali la pietra è viva dappertutto e l'opera è variata, ricca e imprevista; queste copie moderne sono come irrigidite: l'arida geometria dei nostri architetti non ha saputo far rivivere l'anima delle cattedrali gotiche.

FIG. 783. — VISCONTI: TOMBA DI NAPOLEONE I AGLI INVALIDI. (*Fot. Neurdein*).

Non tutto è rimasto delle innovazioni romantiche. Il pensiero

FIG. 784. — BARYE: IL CENTAURO.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

francese è formato da un'educazione troppo lunga e l'artista non sembra mai perfettamente libero di disporre della sua arte secondo il suo temperamento. Sopra questo punto il Delacroix non ha trionfato sull'Ingres; il pubblico è lontano dall'accordarsi sopra un dogma estetico, ma se un'opera si presenta con troppo audadace originalità, tutti, amici o nemici, ricordano le grandi tradizioni per giustificarla o combatterla. Lo stesso Delacroix aveva dato l'esempio ed invocato in suo favore l'esempio del Poussin. In Francia persino i rivoluzionari si rivolgono alla tradizione: essi non hanno mai rinnegato del tutto lo spirito classico.

Cionondimeno il romanticismo ha trasformato le condizioni dell'arte francese; dopo questa esplosione di individualismo è rimasta

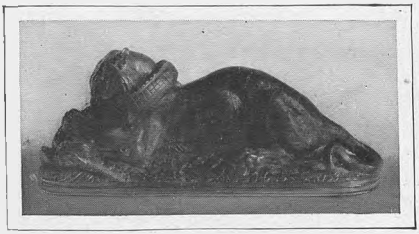


FIG. 785. — BARYE: TIGRE E COCCODRILLO.
*Museo del Louvre.*
(*Fot. Hachette*).

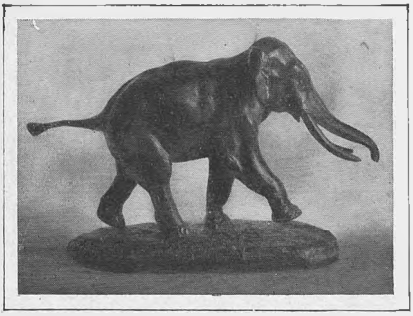


FIG. 786. — BARYE: ELEFANTE.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

la convinzione che l'uomo di genio impone la sua personalità ed obbliga i suoi contemporanei a pensare e a sentire come lui; l'arte non deriva più dalla società ma piuttosto la trasforma, e difatti i pittori modificheranno il nostro modo di vedere e di sentire; i naturalisti e gli impressionisti rive-

leranno al pubblico aspetti ignorati. Essi hanno osato far questo perchè i romantici avevano insegnato che l'opera di genio è un colpo d'audacia, una temerità che riesce. I maggiori artisti francesi hanno lottato contro il gusto del loro tempo. La discordia è normale fra essi, che hanno l'obbligo di inventare ed il pubblico che dev'essere educato. La dissonanza è incominciata al tempo di Luigi Filippo; quest'epoca ha veduto il contrasto nascente fra « l'artista » e « il borghese ». S'impegnò allora una specie di battaglia. Si ritrovano costantemente nel Delacroix, nell'Ingres e nei loro successori, quei sentimenti che sono sviluppati dalla lotta, dalla volontà di vincere, dalla rabbia del trionfo e sopratutto dall'inquietudine del risultato. Gli artisti non conoscono ormai più la tranquilla sicurezza degli accademici dell'antico regime.

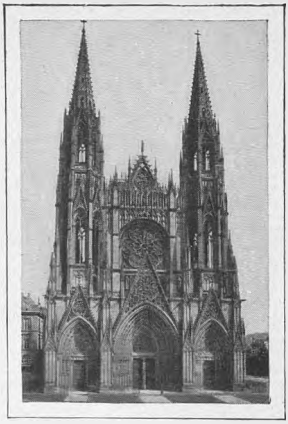


FIG. 787. — FACCIATA DELLA CHIESA DI SAINT-OUEN A ROUEN. — (*Fot. Neurdein*).

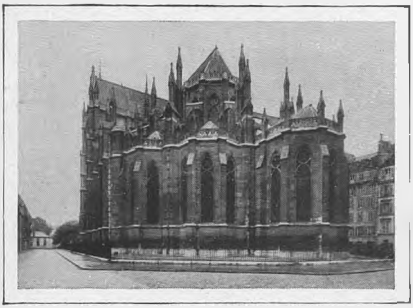


FIG. 788. — ABSIDE DELLA CHIESA DI SANTA CLOTILDE A PARIGI. (*Fot. Hachette*).

FIG. 789. — NAVATA DI SAINT-EPVRE, A NANCY. (*Fot. Neurdein*).

Infine il romanticismo ci ha insegnato che comprendere un'opera significa entrare in comunione con l'anima individuale o collettiva che essa contiene. Da quando vi cerchiamo una confidenza nascosta e

non più la realtà più o meno riuscita della bellezza ideale, sappiamo amare anche le forme scadute dell'arte; il classico, sempre pronto a disprezzare quello che urtava il suo gusto, si è condannato ad ignorare i secoli che non avevano riconosciuto le sue teorie. I romantici parlando apertamente di se stessi ci hanno assuefatti a pensare che gli artisti di ogni tempo non avevano fatto altrimenti, senza saperlo. E quando si è finito di giudicare in nome del gusto per comprendere la profondità e la delicatezza dell'ispirazione, quante opere che sembravano morte si sono ravvivate! Il classico, metafisico, dogmatico, sdegnava ogni cosa: il romanticismo ha allargato la nostra simpatia estetica, rivelando la sentimentalità segreta che si nasconde sotto la bellezza.

BIBLIOGRAFIA. — L. BENEDITE, *Rapport sur l'Exposition de 1900, Beaux-Arts*, Paris, 1904 — Nel *Musée d'Art* (XIX secolo), Paris, 1907 : CH. SAUNIER, *L'Architecture* ; P. VITRY, *La Sculpture* ; CH. SAUNIER, M. HAMEL, M. TOURNEUX, G. RIAT, G. GEFFROY, *La Peinture* ; H. FOCILLON, *La Gravure* ; V. CHAMPIER, *L'Art décoratif*. — E. SCHMIDT, *Französische Plastik und Architektur*, Leipzig, 1904. — E. GUILLAUME, *La Sculpture au XIX siècle* (*G. B. A.*, 1900, II). — H. JOUIN, *David d'Angers*, 2 vol., Paris, 1878. — A. BERTRAND, *Fr. Rude*, Paris, 1888. — L. DE FOURCAUD, *Rude*, Paris, 1903. — P. MANTZ, *Barye* (*G. B. A.*, 1867). — A. ALEXANDRE, *Barye*, Paris, 1889. — RICHARD MUTHER, *Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert*, Munich, 1893, 3 vol. — RICHARD MUTHER, *Ein Jahrhundert französicher Malerei*, Berlin, 1901. — A. MICHEL, *Notes sur l'Art moderne* (*Peinture*), Paris, 1896. — A. MICHEL, *L'Exposition centennale de Peinture française* (*G. B. A.*, 1900, II). — J. MEIER-GRAEFE, *Entwickelung der modernen Kunst*, 3 vol., Stuttgart, 1904. — R. MARX, *Etudes sur l'Ecole française*, Paris, 1902. — K. SCHMIDT, *Französische Malerei*, 1800-1900, Leipzig, 1903. — M. HAMEL, *La Peinture française au XIX siècle* (*Revue de Paris*), 1900. — H. MARCEL, *La Peinture française au XIX siècle*, Paris, 1905. — E. CHESNEAU, *Les Chefs d'école*, Paris, 1862. — CH. BLANC, *Les Artistes de mon temps*, Paris, 1876. — TH. SYLVESTRE, *Les Artistes français*, Paris, 1877. — A. ROBAUT, *L'Oeuvre complet d'E. Delacroix*, Paris, 1885. — L. ROSENTHAL, *La Peinture romantique*, 1815-1830, Dijon, 1900. — E. DELACROIX, *Journal*, Paris, 1893-1895, 3 vol. — M. TOURNEUX, *Delacroix*, Paris, 1903. — P. MANTZ, *Decamps* (*G. B. A.*, 1862, I). — T. GAUTIER, *Les Beaux-Arts en Europe*, 1855. — CH. BLANC, *Les trois Vernet*, Paris, 1898. — G. PLANCHE, *Portraits d'artistes*, Paris, 1898. — AMAURY-DUVAL, *L'Atelier d'Ingres*, Paris. — CH. BLANC, *Ingres* (*G. B. A.*, 1867, I). — H. DELABORDE, *Ingres*, Paris, 1870. — H. LAPAUZE, *Portraits dessinés d'Ingres*, Paris, 1903. — J. MOMMÉJA, *Ingres*, Paris, 1903. — L. MABILLEAU, *Les Dessins d'Ingres à Montauban* (*G. B. A.*, 1894, II). — L. FLANDRIN, *H. Flandrin*, Paris, 1903. — P. MANTZ, *Raffet* (*G. B. A.*, 1860, II). — F. LHOMME, *Raffet*, Paris, Sd. — H. BERALDI, *Raffet* (*G. B. A.*, 1892, I, p. 353) ; *Charlet* (*Ibid.*, 1893, II, p. 46). — H. MARCEL, *H. Daumier*, Paris, Sd. — J.-L. VAUDOYER et P. ALFASSA, *Les Salles de la Monarchie de Juillet au Musée de Versailles* (*R. A. A. M.*, 1910, II). — TH. THORÉ, *Salons*, Paris, 1870, 2 vol. — E. MICHEL, *Les Maîtres du Paysage*, Paris, 1906. — E. MICHEL, *La Forêt de Fontainebleau*, Paris, 1909. — MOREAU-NÉLATON, *Corot*, Paris, 1905. — WALTER GENSEL, *Corot und Troyon*, Bielefeld, 1905. — FR. HENRIET, *Charles Daubigny et son oeuvre*, Paris, 1878.

ARS UNA SPECIES MILLE

FIG. 790. — PUVIS DE CHAVANNES: LE LETTERE E LE SCIENZE (FRAMMENTO). *Anfiteatro della Sorbona.* (*Fot. Fiorillo*).

Capitolo III.

## IL NATURALISMO

L'ARCHITETTURA DELLA CITTÀ; TRASFORMAZIONE DI PARIGI. — LO STILE CLASSICO È MODIFICATO DAL GUSTO ECLETTICO. — L'ARCHITETTURA IN FERRO. — SAGGI DI STILE MODERNO. — LA PITTURA NATURALISTA; IL COURBET. — GIAN FRANCESCO MILLET. — LA PITTURA STORICA. — L'ORIENTALISMO. — IL RITRATTO. — LA PITTURA DECORATIVA DALL'INGRES AL PUVIS DE CHAVANNES. — DAL NATURALISMO ALL'IMPRESSIONISMO. — L'IMPRESSIONISMO NEL PAESAGGIO, NELLA DECORAZIONE, NEL DISEGNO. — LA REAZIONE CONTRO L'IMPRESSIONISMO. — L'ARTE CONTEMPORANEA. — LA SCULTURA CLASSICA; L'INFLUSSO FIORENTINO. — IL NATURALISMO; CARPEAUX, DALOU, RODIN, BARTHOLOMÉ.

Durante la seconda metà del XIX secolo, gli eruditi hanno un poco alla volta sostituito i poeti nella direzione generale degli spiriti. I romantici, Victor Hugo o il Delacroix, come Narciso curvo sulla fonte, guardavano la natura solo per ritrovarvisi. L'universo era per loro soltanto un magazzino d'imagini, nel quale essi traevano di che colorare il loro lirismo. Quando queste personalità esuberanti si calmarono, la realtà apparve loro e li interessò. I paesisti avevano dato l'esempio; appresso a loro i pittori e gli scultori, come gli scrittori, pensarono che l'ambizione maggiore dell'arte debba essere l'esattezza assoluta; questa sottomissione all'oggetto è una virtù da scienziati ed infatti il naturalismo è la forma artistica dello spirito positivo.

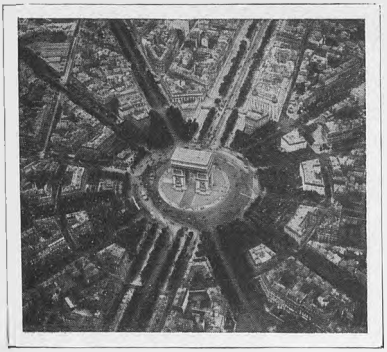


FIG. 791. — L'ARCO DI TRIONFO DELLA STELLA A VOLO D'UCCELLO. (*Fot. tolta dall'album « Parigi vista dal pallone » di A. Schœlcher e O. Décugis*).

Durante questo periodo brusche rivoluzioni hanno interrotto la continuità della vita francese. Certamente gli artisti non hanno vissuto estranei alle tormente che hanno sbattuto i francesi fra la rivoluzione e la compressione, ma il fremito dei furori sociali non si è propagato fino alle radiose cime dell'arte. L'architettura, ch'esprime sempre chiaramente i caratteri della società, fu al tempo stesso assai feconda e di mediocre originalità; l'esistenza sociale non fu dunque instabile come si potrebbe credere: la società non è ancora arrivata ad essere una forma nuova di vita collettiva. Questi bruschi movimenti dopo tutto non hanno fatto altro che discutere il regime politico: battaglia di pura teoria o d'interessi individuali. I governi di qualunque genere hanno ormai tutti uno scopo unico, e cioè l'aumento della ricchezza del paese. I moti contrari che agitano superficialmente la Francia non devono nasconderci la corrente profonda che nulla può arrestare. Un numero di persone sempre maggiore, raggiunge ora quell'agiatezza e quel benessere che permettono una discreta cultura intellettuale. Questo è il più grande avvenimento sociale del secolo XIX e l'arte moderna manifesterà anch'essa a suo modo questa espansione indefinita della classe borghese.

Si disprezzerebbe meno l'architettura del secolo XIX se la si studiasse nelle sue concezioni collettive e non nei suoi edifici particolari. È vero che il secolo scorso non ha creato alcun tipo di chiesa, di castello,

FIG. 792. — DUBAN: IL CORTILE DELLA SCUOLA DI BELLE ARTI A PARIGI. (*Fot. Hachette*).

di palazzo, nè di albergo o di teatro; ma ha invece realizzato un nuovo tipo di città. Dapprima sotto Luigi XIV, poi al tempo di Luigi XV, gli architetti avevano già imaginato talvolta un insieme decorativo molto più vasto della facciata d'un monumento unico. Alcune piazze di regolarità classica erano state costruite in mezzo alla confusione della Parigi medievale. Ma soltanto nell'Ottocento si vede nelle città antiche quella grande trasformazione che darà alla moltitudine delle case l'unità di stile e la simmetria riservata fino allora a un palazzo, a una chiesa o a una piazza.

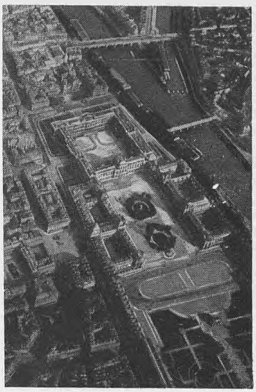


FIG. 793. — IL LOUVRE A VOLO D'UCCELLO.
(*Fot. tolta dall'album « Parigi vista dal pallone » di A. Schœlcher e O. Décugis*).

Napoleone non aveva avuto il tempo di mettere in pratica le grandiose trasformazioni che aveva in progetto per la sua capitale; tuttavia il suo Arco di Trionfo preparava quasi le larghe strade che recano i nomi di generali e battaglie e partono tutte da quel punto. Alle Tuileries il Percier e il Fontaine incominciarono il secondo braccio che si spinge verso il Louvre; gli avanzi della vecchia Parigi vengono espulsi a poco a poco dal quadrilatero. Lungo questo nuovo Louvre si costruì sopra un piano uniforme la via di Rivoli. Un'opera importante del Secondo Impero fu quella del Lefuel e del Visconti che compirono la costruzione del Louvre. I piccoli padiglioni di Pietro Lescot e le Tuileries di Filiberto de Lorme s'erano riuniti infine dopo molti sforzi. Indi la distruzione delle Tuilerie ha aperto il Cortile del Carosello, ed ora le due ali del Louvre si aprono verso l'immensa strada che conduce all'Arco di Trionfo. Questo palazzo non ricorda più la disposizione dei soliti palazzi francesi, grazie ai casi della storia. Pur avendo facciate d'ogni parte, traversato da passaggi

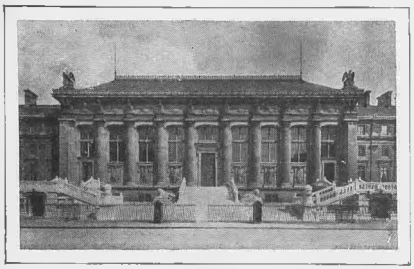


FIG. 794. — DUC: PALAZZO DI GIUSTIZIA. FACCIATA DALLA PIAZZA DELFINA. — (*Fot. Hachette*).

FIG. 795. — VAUDREMER: CHIESA DI SAN PIETRO DI MONTROUGE. (*Fot. Hachette*).

come un quartiere, conserva tuttora una unità maestosa; gli architetti hanno saputo ricordare la decorazione delle sue parti primitive, ma sopratutto hanno imaginato una disposizione assai abile per dissimulare l'asimmetria d'un edificio costituito da due corpi, che non erano stati concepiti insieme, il Louvre e le Tuileries.

La Restaurazione e la Monarchia di Luglio non han intrapreso nuovi lavori edilizi. Luigi Filippo ha fatto fare una quantità di fontane per le piazze. Al Guillon si deve quella della Concordia, al Visconti quella della piazza Louvois, quella di Molière e della piazza S. Sulpizio; ad imitazione di Parigi, Bordeaux e Nîmes videro sorgere sui bacini, in mezzo agli zampilli, le ninfe dello stile del Pradier. Ma Parigi si è trasformata metodicamente solo dopo il Secondo Impero. Ragioni politiche hanno affrettato questa metamorfosi; la vecchia città dei *Cabochiens*, della Lega, della Fronda, del 1792, del 1830, del 1848, la Parigi delle rivoluzioni era difficile a domare. Luigi XVI, Carlo X e Luigi Filippo s'erano trovati a disagio, chiusi nelle Tuileries, prigionieri dei loro sudditi. Sotto Luigi Filippo, al minimo allarme, la rete intricata delle strette vie si riempiva di barricate, un omnibus rovesciato bastava per fermare i soldati del re, mentre da tutte le finestre precipitavan tavoli e poltrone. Napoleone III non poteva pensare ad abbandonare Parigi, ma sotto l'amministrazione dell'Haussmann, gl'ingegneri e gli architetti crearono una città nuova. Come faceva il Le Nôtre

FIG. 796. — LEPÈRE E HITTORF: CHIESA DI S. VINCENZO DI PAOLA. (*Fot. Hachette*).

nello stabilire un parco francese, essi apersero arditamente vie larghe e regolari fra l'ammasso delle vecchie costruzioni; anche sprovviste d'ogni pretesa artistica, le case più semplici dovettero far parte d'un sistema generale di decorazione e contribuirono a dare una stessa fisonomia a tutto l'insieme.

FIG. 797. — BALLU : LA TRINITÀ A PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

Il principio della regolarità classica non s'accontenta d'una facciata o d'una piazza ma si estende all'intera città. L'audacia degli architetti stava nell'applicare questa concezione ad una città antica e viva come Parigi. Essi hanno ricostruito la *Cité* e le due rive che la guardano; hanno aperto attraverso Parigi strade larghe e rettilinee, tracciate da un monumento all'altro come i viali di Versailles che ricongiungono due vasche o due gruppi di statue. « Non ho mai stabilito il piano di una via qualunque, scrive il barone Haussmann, e tanto meno di un'arteria importante di Parigi, senza pensare alla veduta che avrebbe avuto come sfondo ». E così all'estremità della via ch'egli percorre, il viandante vede sempre una cupola, una guglia, un profilo pittoresco, che sollecita la sua curiosità e lo attira ad un crocicchio donde partono altre strade. Queste larghe arterie, sventrando i quartieri oscuri della vecchia Parigi, scopriranno tanti antichi monumenti, sorpresi di venir messi in luce. Intorno a quelli che il nuovo piano della città non abbatte, le case sembrano ritrarsi; non si imagina più che un edificio importante non debba essere isolato. Questa trasformazione non è ancora compiuta, e una nuova Parigi continua a sostituire quella del Seicento e del Settecento, come questa Parigi classica aveva

FIG. 798. — BALTARD : INTERNO DI S. AGOSTINO. — (*Fot. Hachette*).

FIG. 799. — LABROUSTE: BIBLIOTECA DI S. GENOVEFFA A PARIGI. — (*Fot. Hachette*).

a sua volta sostituito quella medievale.

La maggior parte dei monumenti costruiti nel l'Ottocento sono dunque stati imaginati per decorare la città; per la loro posizione e il loro disegno il palazzo e la chiesa devono adattarsi alla città. Chiese come S. Pietro di Montrouge e S. Agostino, palazzi come il Trocadero, il grande e il piccolo palazzo dei Campi Elisi e l'Opera valgono sopratutto per il loro adattamento al disegno delle vie e alla configurazione del terreno. Il palazzo di Longchamp e Notre-Dame de la Grande a Marsiglia, Notre-Dame de Fourvières a Lione, il Sacro Cuore di Montmartre sono meno originali per la loro disposizione architettonica che per la loro ammirevole posizione.

L'opera più tipica del XIX secolo sarà stata l'organizzazione d'una grande città con larghe piazze, strade diritte, un piano semplice che apre profonde prospettive e permette una rapida circolazione. Se non ha inventato uno stile religioso e imaginati nuovi palazzi o castelli, questo secolo ha trasformato la casa, adattandola ad una decorazione d'insieme della via pubblica, ordinandola con maggiore comodità. La semi-uniformità delle facciate rivela questa disciplina sociale che limita l'individualismo. Il problema per gli architetti delle nostre case è di trovare la conciliazione elegante delle convenienze generali e del benessere personale.

Queste trasformazioni non sono sempre favorevolmente accolte; esse urtano la venerazione che il sec. XIX nutriva per le vecchie pietre. I quartieri che ora si vedono scomparire distraevan l'imaginazione

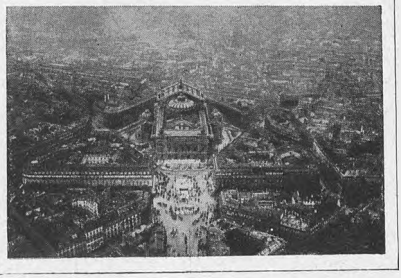


FIG. 800. — L'OPERA A VOLO D'UCCELLO. (*Fot. tolta dall'album « Parigi vista dal pallone » di A. Schælcher e O. Décugis*).

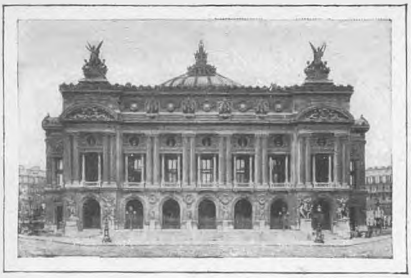


FIG. 801. — GARNIER: L'OPERA DI PARIGI. (*Fot. Hachette*).

e le case che sorgono al loro posto non possono ricompensare di questi sentimenti. Nel Settecento Cochin il Giovane diceva che Rouen era la più brutta città della Francia per le stesse ragioni che la fanno sembrare oggi la più pittoresca. Il Cochin parlava da moderno e noi siamo antiquari. La bellezza dei monumenti consiste spesso nei ricordi che ad essi si riconnettono; quegli avanzi storici ci sono troppo cari perchè noi pensiamo ad ammirare molto le costruzioni fredde e comode che li sostituiscono. Vane recriminazioni! Una città viva non può essere un museo di reliquie.

Pur cercando la comodità, l'architettura francese conserva fedelmente la decorazione classica. Se, per fare la storia dei tre ultimi secoli, restassero solo alcuni monumenti, il Louvre, Versailles, la Concordia, la Borsa e i palazzi dei Campi Elisi, si potrebbe andare da un capo all'altro, da Luigi XIV al 1900, senza uscire dai limiti dell'arte classica, senza trovare altre forme all'infuori di quelle accettate fin dai tempi dei Greci dalla civiltà mediterranea ed occidentale. La società francese ha subìto frequenti tumulti, ma alla fine dell'Ottocento gli architetti, proprio come il Perrault, il Mansart e il Gabriel, inalzano ancora colonnati. Il gusto classico si è ammorbidito, arricchito con l'eclettismo naturale in un secolo di storici e di viaggiatori. Gli elementi decorativi derivano un po' da tutti i paesi e da tutti i tempi; noi non ci stupiamo più dinanzi ad un motivo indiano, arabo od egiziano. L'architettura religiosa continua nelle imitazioni gotiche, romaniche o bisantine. La religione, che non basta più a condurre il pensiero e l'attività umana,

FIG. 802. — GARNIER: LA GRANDE SCALA DELL'OPERA — (*Fot. Hachette*).

non può più creare uno stile: non è più la vita che forma l'arte, ma l'arte da sola deve trovare le sue forme; essa le ha cercate nel passato. A S. Agostino il Baltard si è inspirato alle forme bisantine; alla Trinità, il Ballu ha preferito lo stile del Rinascimento italiano; tutti e due hanno adattato i loro edifici al lusso dei quartieri eleganti; alla Trinità, come all'Opera, una galleria aperta permette alle ricche parrocchiane di scendere dalla loro carrozza senza bagnarsi il vestito.

L'Opera del Garnier, una delle opere più importanti dell'Ottocento, mostra come l'eclettismo decorativo può adattarsi ai bisogni moderni. Il Garnier ha ripetuto la disposizione interna del gran teatro costruito a Bordeaux dal Louis; con le sue gallerie e i suoi colonnati la facciata ricorda assai l'architettura del Rinascimento veneziano, quella del Sansovino e del Palladio, ma una quantità di particolari deriva dalla Grecia dall'Asia e dall'Egitto. L'aspetto esterno rivela bene la destinazione dell'edificio e la sua disposizione interna, con le gallerie per il ridotto, la cupola che corona la sala e quel frontone gigantesco che ne completa il profilo e indica il confine fra la sala e la scena. Dappertutto l'architetto ha cercato un effetto di ricchezza, superando la Versailles del Mansart e del Lebrun. Egli ha osato la policromia dei marmi ed ha risuscitato il mosaico bisantino. Ma il vestiario moderno non ha la ricchezza del costume settecentesco o di quello orientale, e la povertà meschina della marsina fa uno strano contrasto con quello sfondo più che regale. La Sorbona del Nénot è notevole per l'abilità con la quale vi sono stati risolti difficili problemi: in uno spazio ristretto, sopra un terreno accidentato non era agevole edificare una città della scienza, complicata e vasta come il lavoro del pensiero moderno, e rispettare alcuni aspetti del vecchio monumento del Richelieu. Per le biblioteche, i musei, le università e gli innumerevoli edifici pubblici le esigenze utilitarie si fanno sempre più imperiose, senza che gli architetti acconsen-

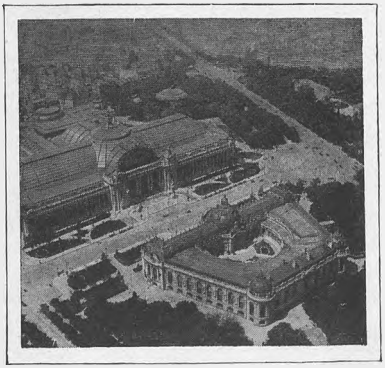


FIG. 803. — IL GRANDE E IL PICCOLO PALAZZO A PARIGI.
(*Fot. tolta dall'album « Parigi vista dal pallone » di A. Schœlcher e O. Décugis*).

tano a sacrificare le nobili facciate classiche.

Tuttavia l'applicazione sempre più ardita del ferro ha creato un nuovo genere d'edifici. Accanto all'architettura tradizionale di pietra, si è costituita una architettura metallica. Le esposizioni periodiche l'hanno molto aiutata. I Mercati centrali, costruiti dal Baltard, mostrarono che il ferro è la materia indispensabile per costruire un immenso locale senza ingombrare il terreno con muri e piloni di sostegno. L'architettura ogivale è superata nei suoi risultati; i costruttori in pietra non avrebbero potuto lanciare nervature così ampie sopra sostegni tanto fragili: l'ingegnere costruisce facilmente una gabbia di metallo nella quale possa entrare una navata gotica. Il ferro, materia elastica, resistente, estensibile a volontà, ha sostituito la pietra dovunque questa aveva a suo tempo sostituito il legno, per le armature e per le volte. Il Baltard nella chiesa di S. Agostino, il Labrouste nella Biblioteca di S. Genoveffa e nella Biblioteca Nazionale, il Duc in una sala del Palazzo di Giustizia hanno dunque adoperato le travi di ferro, che hanno lo stesso ufficio delle nervature nelle crocere ogivali. Le navate metalliche sono indispensabili per la stazione, che bisogna ingrandire continuamente e per le esposizioni, che sono sempre provvisorie.

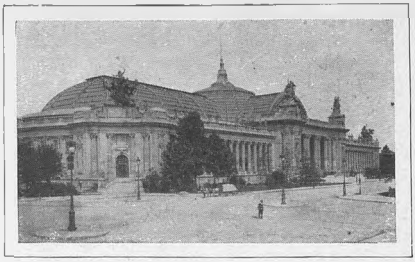


FIG. 804. — DEGLANE: IL GRAN PALAZZO DEI CAMPI ELISI. — (*Fot. Hachette*).

Ma il ferro non ha sostituito la pietra per la parte decorativa. Quasi sempre queste armature metalliche finiscono ai muri della facciata, dove si ritrova l'ornamentazione tradizionale. Le stazioni costruite ultimamente, i palazzi più recenti, quelli dell'Esposizione del 1900 ai Campi Elisi, sono come immensi locali dissi-

FIG. 805. — GIRAULT: IL PICCOLO PALAZZO DEI CAMPI ELISI. — (*Fot. Hachette*).

FIG. 806. — SALA DEGLI ILLUSTRI, NEL CAMPIDOGLIO DI TOLOSA. — (*Fot. Hachette*).

mulati dietro facciate classiche. L'intervento del ferro non ha dunque interrotto la continuità dello stile del Mansart e del Gabriel. Lo si adopera per comodità, ma non si vuol sacrificare la bellezza della pietra. Vi fu però più d'un tentativo per respingerla. All'Esposizione del 1889, l'immensa Galleria delle Macchine, costruita dal Dutert, apparve come il capolavoro dell'architettura metallica. La si demolì recentemente per far ricomparire i padiglioni del Gabriel. Il ferro, a malgrado della sua straordinaria elasticità, non può far dimenticare il materiale tradizionale del costruttore. Senza dubbio l'ingegnere inalza volte ed archi che appaiono prodigiosi in confronto a quelli di pietra. Ma la grandiosità non ci stupisce che quando possiamo metterla in rapporto alle forze umane. Quando il braccio vien sostituito dalla macchina, non abbiamo più alcuna scala per misurare l'immensità che ci sta dinanzi. Sapientemente calcolata sulla carta, eseguita quindi meccanicamente, l'architettura in ferro è senza sorprese, senza accidenti e senza riuscita. Fra la concezione e l'opera compiuta non vi è posto per l'iniziativa o per lo sforzo. Senza dubbio questi saloni metallici portano le tracce dell'intelligenza umana che calcola i pesi e le resistenze, ma non ci parlano del lavoro dell'uomo. Quando si è rimasti attoniti dinanzi alla lunghezza di quelle sbarre fuse, formate ed alzate meccanicamente al loro posto, lo sguardo trova svago maggiore alla vista di un semplice battente di porta finemente cesellato. Solo la mano dell'uomo può trarre un'opera d'arte dalla materia inerte. La macchina comunica la sua indifferenza a tutto ciò che produce.

Spesso si attribuisce al ristagno dell'architettura la difficoltà che oggi si prova a rinnovare lo stile decorativo nei mobili, nei gioielli, in tutti gli accessori del lusso moderno. Dal pseudo-gotico raffazzonato dall'imaginazione romantica, fino al mobilio dello Impero, continuato e reso borghese dalla Monarchia di Luglio, non v'è stile che non sia stato ripreso e che non sia usato ancor oggi. La stessa credità artistica che arricchisce i musei francesi,

FIG. 807. — ESPÉRANDIEU: IL PALAZZO DI LONGCHAMP, A MARSIGLIA. (*Fot. Hachette*).

pesa assai gravemente sui tentativi « d'arte nuova », dopochè la passione per le cose antiche ha invaso tutta la società agiata, oltre ai tanti amatori. Negli ultimi anni dell'Ottocento ci si accorse finalmente che la società, troppo invaghita dei mobili di Luigi XV e di Luigi XVI, s'era dimenticata di farsene per il proprio uso. Si cercò dunque un modo originale di ornare l'esistenza moderna. Tentativo impossibile! Un sistema decorativo non si crea di sana pianta; gli stili derivano gli uni dagli altri. Lo stesso « stile moderno » si è scelto i suoi antenati; anche i suoi iniziatori hanno dovuto essere imitatori; solamente essi hanno cercato l'ispirazione all'infuori dello stile classico o nazionale. Il Grasset deve molto al Medio Evo; altri hanno ammirato i Giapponesi, le loro tinte chiare, il capriccio delle linee e delle forme asimmetriche di quest'arte che non fu mai basata, come la nostra, sopra un'architettura in pietra. Altri hanno preferito i mobili dell'Inghilterra, del Belgio, dell'Austria, di tutti i paesi che possiedon uno stile decorativo indipendente da quello francese.

FIG. 808. — VAUDOYER: LA CATTEDRALE DI MARSIGLIA. (*Fot. Neurdein*).

Finalmente, e qui incominciano l'innovazioni reali e feconde, altri

artisti, come il Gallé (di Nancy), hanno tratto dal mondo delle piante le fantasie delicate che hanno applicato in seguito ai vasi, ai gioielli ed ai mobili. Ma una sedia o un vaso sono troppo lontani da un fiore perchè l'ornamentazione vegetale non sia un semplice rivestimento esteriore, a meno che l'oggetto non venga obbligato a troppe contorsioni decorative. Di questi capricci avventurosi, lo stile di Nancy conserva tuttavia un'impronta di piacevole audacia. I mobili di Majorelle sacrificano sovente la logica alla fantasia, ma hanno spesso una vera bellezza di linea e la sontuosità d'uno stile monarchico. La città dello Stanislas, del Heré e del Lamour non è decaduta. Dopo che si chiuse l'èra delle fantasie eccessive, è facile riconoscere un tipo originale e ben definito in certi mobili moderni. Gl'innovatori hanno rinunziato alla decorazione riportata dei vecchi stili, alle applicazioni di metallo o d'intarsio; la bellezza del mobile consiste sopratutto nell'essenza del legno, e nel modo con cui è scolpito. Eugenio Gaillard disegna curve eleganti che si svolgono agli angoli in motivi scolpiti; il Dufrêne è d'una purezza ragionevole, classica, come il Selmersheim e il Plumet. In questi bei mobili ragionati, solidi e pratici, le membra sono collegate da una certa armonia che dà all'insieme una perfetta omogeneità; la continuità delle curve ricorda sempre le forme vegetali. Benchè siano originali, questi mobili hanno però conservato le proporzioni generali del mobilio di Luigi XV o di Luigi XVI. Essi non hanno la linea quadrata degl'Inglesi, le forme cubiche alla Viennese, le curve brusche e asimmetriche dei Belgi; son moderni per la loro semplicità un po' nuda, ma si rivelano pure discendenti d'una razza raffinata da molti secoli di coltura.

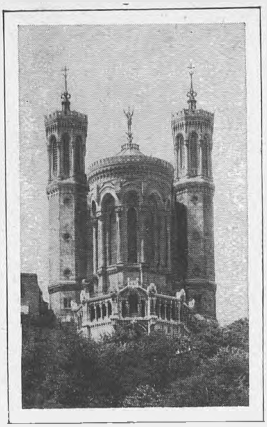


FIG. 809. — ABSIDE DI NOTRE-DAME DE FOURVIÈRES, A LIONE. (*Fot. Neurdein*).

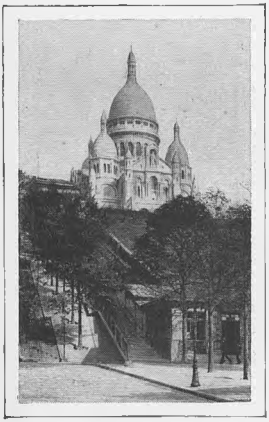


FIG. 810. — IL SACRO CUORE DI MONTMARTRE, A PARIGI. (*Fot. Neurdein*).

FIG. 811. — LA SENNA ATTRAVERSO PARIGI, A VOLO D'UCCELLO.
(*Fot. tolta dall'album « Parigi vista dal pallone » di A. Schœlcher e O. Décugis*).

In compenso vi sono altri oggetti, il cui uso non impone così nettamente una data forma. I gioielli, la ceramica limitano meno strettamente del mobilio la libertà d'invenzione. Per questi piccoli oggetti, piuttosto decorativi che utili, gli artisti hanno saputo inventare nuove forme e adoperare nuove materie. Una delle povertà artistiche del XIX sec. era stata quella d'applicare le stesse forme ornamentali ai pannelli di legno, alle cancellate di ferro ed ai vasi di porcellana. L'originalità dello stile moderno sta nell'osservare meglio le qualità della materia approfittandone per la riuscita dell'opera. Il Carriès, lo Chaplet, il Delaherche e, appresso a loro, molti altri hanno creato vasi robusti adoperando il grès smaltato e li hanno deliziosamente colorati. Il Lalique ha cesellato gioielli che eguagliano i fiori e gli insetti per la loro purezza elegante ed il loro splendore. Il Robert ed il Brandt hanno risuscitato l'arte del ferro, l'uno battendo solide cancellate, l'altro modellando delicati gioielli.

A malgrado della sua genialità, questo nuovo stile è però ben lontano dal venir apprezzato senza restrizione e dall'aver sostituito le forme precedenti. Gli è che la società alla quale ora si rivolgono gli artisti è ben più difficile da conquistare che al tempo in cui essa si limitava al circolo ristretto della corte e della città. Come potrebbe esserci nel gusto artistico quella unità che non si riscontra altrove, nè in letteratura, nè in politica, nè in morale? Inoltre l'interesse per le cose antiche aumenta invece di stancarsi; la moda si rinnova senza uscire dalle forme retrospettive.

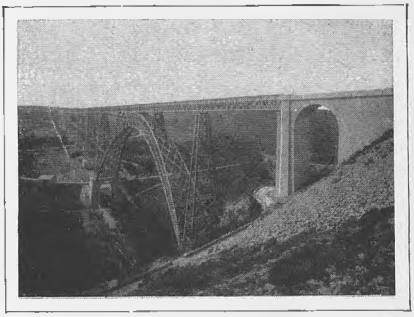


FIG. 812. — IL VIADOTTO DI GARABIT.

I sostenitori di un'arte moderna esagerano nell'affermare che ad una società nuova occorre uno stile decorativo nuovo. È proprio tanto sicuro che le locomotive ed i fili del telegrafo abbiano trasformato completamente la nostra concezione dell'esistenza? La nostra civiltà ha due facce, di cui l'una sopratutto si modifica: quella che ritroviamo nei cantieri, nelle fabbriche, nei magazzini e negli uffici. Ma non è certo nei luoghi dove si lavora che l'uomo cercherà il suo diletto; egli lo riserva per la sua casa, dove passa le ore di riposo. E, se i mezzi che possiede per arricchire hanno cambiato molto, il modo di godere la ricchezza non è altrettanto mutato; l'officina e la macchina che alimentano il lusso contemporaneo non hanno trasformato gli usi della vita mondana. Una società agiata e colta, ogni dì più numerosa, continua l'esistenza che conduceva nel Settecento la classe ristretta dell'aristocrazia e della ricca borghesia. Il mobilio dell'antico regime, che univa perfettamente l'eleganza alla comodità, è molto adatto anche per noi. E i Francesi vivono volentieri ancor oggi fra i mobili di Luigi XV e di Luigi XVI, come non provano alcuna difficoltà nell'esprimere le loro idee con la lingua usata dagli Enciclopedisti. I « neologismi » decorativi sono stati necessari soltanto per l'arredamento delle carrozze ferroviarie, dei piroscafi, delle automobili: qui le forme nuove sono apparse naturalmente perchè il bisogno le imponeva. Ma come riusciranno i tentativi d'arte moderna per lo stile generale dell'architettura e del mobilio? Rimarrà forse di

FIG. 813. — CASA D'AFFITTO A NEUILLY.
14, BOULEVARD D'INKERMANN.
FACCIATA SUL BOULEVARD.
E. NAVARRE E R. ROUSSELOT, ARCH.
(*Fot. « L'Architecte »*).

FIG. 814. — CANCELLATA MODERNA.
DUPONT, ARCHITETTO.
CASA IN VIA S. FERDINANDO.
(*Fot. Hachette*).

FIG. 815. — VILLA A COMPIÈGNE.
A. SAUVAGE E C. SARAZIN, ARCHITETTI.
(*Fot.* « *L'Architecte* »).

essa solo qualche gingillo? Attualmente il suo esito è incerto.

Fuori di Francia, in Belgio, in Inghilterra, in Germania la decorazione moderna è stata accettata con minor esitazione. Il lusso di questi paesi sfugge più facilmente all'ossessione del passato. Presso di loro l'architettura e l'arredamento non hanno da cancellare il ricordo di opere così ammirabili come un palazzo od una poltrona del tempo di Luigi XVI. La Francia dell'antico regime sopravvive nella sua arte; essa impone i suoi mobili aristocratici alla borghesia contemporanea. Il suo passato è così grande e così vario che non permette quasi di render giustizia al presente.

Sopratutto nella pittura si ritrovano le sfumature della sensibilità contemporanea. In essa si manifestano dapprima le tendenze naturalistiche che dominano la seconda metà del secolo. Verso il 1850 incomincia la terza rivoluzione artistica, condotta nel nome della verità da meno di cent'anni. La gloria del Boucher fu oscurata dal David e quella del David a sua volta dall'Ingres. Ora ecco sorgere il Courbet (1819-1877) contro Ingres e il Delacroix. Il suo naturalismo è nuovo per la Francia. Fino allora i pittori francesi, come i fiorentini, facevano dal vero i loro schizzi, ma non mai i quadri. Infatti alla pittura francese mancò spesso quella tecnica robusta e quel brio dell'esecuzione che ammiriamo nelle grandi scuole naturalistiche, nell'opera del Caravaggio come

FIG. 816. — VILLA IN RIVA AL MARE.
A. BLUYSEN, ARCHITETTO.
(*Fot.* « *L'Architecte* »).

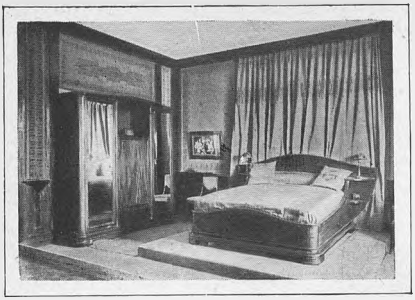


FIG. 817. — CAMERA DA LETTO, DI P. FOLLOT. (*Fot.* « *Art et Décoration* »).

in quella del Ribera, del Velasquez, del Rubens e del Jordaens, del Hals e del Rembrandt. In Francia il pensiero è venuto sempre ad intromettersi fra l'occhio che osserva e la mano che copia. Il Géricault aveva sì tentato di ritrarre integralmente gli aspetti della natura col colore; ma la sua opera fu tosto interrotta. Il vero naturalismo entrò in Francia solo verso la metà del secolo. Il Courbet ne fu l'iniziatore.

Egli ha osato fare per le figure umane ciò che i paesisti di Fontainebleau avevano fatto per le cose. Ha rappresentato i contadini di Ornans nei loro costumi bizzarri e con le teste da caricatura, come il Rousseau aveva dipinto le vecchie querce nodose. I suoi personaggi si distinguevano anche da quelli del Millet, perchè le piccole figure del Millet, per la loro dimensione — e la dimensione è un elemento importante nella pittura — appartengono ai quadri detti di genere, e si erano già visti rappresentati molti contadini di 20 cm.; ma i personaggi di 1 m. 80 appartenevano sempre alla storia o alla mitologia. Inoltre lo stile del Millet, col suo carattere morale, tempera la volgarità. Il Courbet invece dipinge in mezzo all'erba, per terra, un uomo o una donna senza maggior apparato che si trattasse di un albero o di un ruminante. Egli mette nell'arte sua una larghezza d'esecuzione ben lontana dal genere attento, minuto dei paesisti di Fontainebleau. È un lavoratore robusto che ha per principio di non mai inventare nè correggere. In mezzo all'arte un po' insipida dei neo-pompeiani del Secondo Impero, fra quei pittori che coprivano le loro tele di povere tinte, egli appare quale un muratore dinanzi al suo muro, maneggiando vigorosamente la paletta e cantando a squarciagola. Gli fu necessario un grande orgoglio per affrontare il ridicolo. In un tempo in cui classici e romantici si accordavano per bandire la volgarità, un artista di maggior intelligenza e d'educazione più fine avrebbe indietreggiato davanti alla difficoltà. L'arte moderna ha il pericolo costante d'essere sottomessa al gusto d'una civiltà molto colta; la gentilezza insidiosa impone la sua disciplina a tutte le persone ben educate. Il Courbet non era ben educato; questo « contadino del Doubs »

FIG. 818. — CARRIÈS: AUTORITRATTO (TERRACOTTA). *Palazzo di Belle Arti della Città di Parigi.*

ha parlato ad alta voce, nonostante le canzonature, ed il suo esempio ha incoraggiato molte voci. Dinanzi ai suoi quadri, i giovani pittori compresero che il copiare la natura non ispegne l'ispirazione con la preoccupazione dell'esattezza, ma invece la desta e suscita tante trovate espressive che l'idealista non conoscerà mai.

Tuttavia il Courbet non è ancora riuscito a dare un'imagine assolutamente nuova della natura. Egli non ha creato una tavolozza nuova; ha studiato soltanto quella degli antichi Bolognesi, il Guercino e il Caravaggio, quella degli Spagnuoli la cui opera aveva ammirata al Louvre; essi gli avevano insegnato ad avvolgere figure vigorose fra ombre opache e colori terrosi; prima di lui il Delacroix e il Géricault avevano adoperato il bitume; per il realistico Courbet questa materia aveva alcuni inconvenienti, anche all'aria aperta i suoi personaggi continuano a muoversi nelle tenebre. Nel *Funerale ad Ornans*, il cielo s'è velato di nero. E quando il Courbet va a trovare il suo protettore, il signor Bruyas, a Montpellier, la luce dei suoi quadri resta gialla, meschina (fig. 822, 823). Si direbbe che il pittore non abbia lavata la sua tavolozza. I naturalisti di tutte le scuole si sono compiaciuti di queste ombre violenti che ritraggono fortemente il rilievo dei corpi e rendono più smagliante la luce; il Ribot, che fu un pittore robusto della maniera del Ribera, dipinse personaggi notturni, avvolti nell'atmosfera caliginosa che si respirava nelle cantine della Scuola Bolognese.

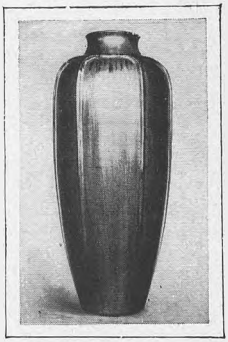


FIG. 819. — DELAHERCHE: VASO (GRÈS). (*Fot. « Art et Décor. »*).

Il Courbet non ha sempre seguìto i suoi principî; egli voleva dipingere la natura, ma la contemplava spesso fra le mura del suo studio. Nel famoso quadro detto *Allegoria reale* — una specie di professione di fede in pittura — egli ha riunito i suoi modelli preferiti, critici, ammiratori, cortigiane, operai, donne nude ecc., ed ha ab-

bozzato un paesaggio della Franca Contea in questo studio pieno di tipi parigini! Infatti le sue figure sono state dipinte nello studio e poste in mezzo a paesaggi imaginari. Ma finalmente il Courbet comprese che il suo « naturalismo integrale » non poteva sussistere senza ch'egli dipingesse all'aria aperta; dai suoi tentativi si capisce però ch'egli rimase imbarazzato davanti alle difficoltà che potevano venir appianate soltanto dai nuovi procedimenti. Come poteva dipingere la luce questo « Guercino della Franca Contea »? Quando egli volle farlo, seppe solo impallidire i suoi colori, che assunsero allora una tinta grigiastra e uniforme. Soltanto il Corot avrebbe potuto insegnargli che, per vedere la luce, non si devono guardare gli oggetti per se stessi, ma piuttosto l'atmosfera che li avvolge. Ai successori del Courbet sarà dato di continuare la rivolta naturalistica.

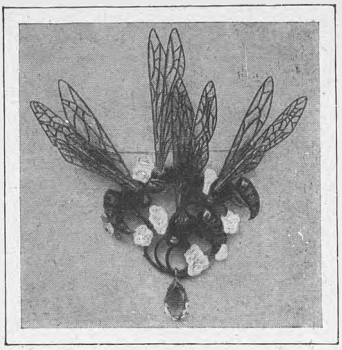


FIG. 820. — LALIQUE: SPILLA.
(*Fot. « Art et Décoration »*).

Il Millet (1814-1875) non è realistico nel senso del Courbet. Egli non copia i suoi contadini da un dato modello: le sue imagini sono esatte, ma portano le traccie d'una profonda meditazione: egli ritrae dalla sua memoria il tipo ed i gesti che rappresenta. Non gli si deve alcuna novità pittorica; egli non ha cercato effetti inediti; come i nostri classici, egli ha visto nella pittura solo un linguaggio per esprimere i sentimenti e le idee.

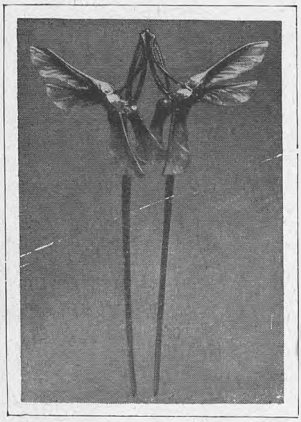


FIG. 821. — GAILLARD: PETTINE.
(*Fot. « Art et Décoration »*).

Il Millet e il Rousseau erano vicini a Barbizon, presso Fontainebleau, all'estremità della foresta, e mentre il Rousseau cercava l'ombra dei grandi alberi, il Millet andava verso il piano. Nella foresta, l'uomo non è al suo posto: essa è un luogo selvaggio e l'uomo viene a rifugiarvisi, a nascondersi.

FIG. 822. — COURBET: FUNERALE AD ORNANS. — *Museo del Louvre.* (*Fot. Vignais*).

Il campo invece è la sua eterna conquista ed egli vi è sempre presente, visibile od invisibile. Mentre il Rousseau mostrava la lotta dell'albero che vuol vivere, il Millet narra gli sforzi dell'uomo per render fertile la terra. I suoi contadini non giuocano e non cantano, come i pastori del Corot, cui la natura radiosa comunica la sua letizia; non sono personaggi da egloga, ma lavoratori severi di rudi Georgiche. Egli dipinge il suolo appena raso dalla falce ed ancor tutto irto dei gambi brevi del grano tagliato: è il suolo duro che la zappa rompe a fatica urtando i sassi e spezzando i rovi. Anche in assenza dell'uomo, la terra fa pensare al contadino che la coltiva. L'aratro e l'erpice rimangono a significare che domani il lavoro si riprenderà. Questa terra è disegnata e dipinta come un volto che ha una fisionomia propria ed infatti non mostra essa forse un viso buono o cattivo all'uomo chino su di lei? La casa non è mai lontana, povero rifugio di pietra e di paglia dove la donna, quando non è al campo, passa le giornate lente, filando la lana, facendo il bucato o badando ai bimbi, intenta ai suoi semplici doveri, come la massaia dello Chardin.

Disegnatore di gesti, il Millet li vede nella loro utilità, nel loro adattamento ad un fine; il corpo intero è occupato in uno sforzo. Infatti questo pittore dai contorni indecisi, che vedeva nell'agricoltore la macchina di un lavoro necessario, aveva una grande ammirazione per Michelangelo, l'agile creatore di gesti atletici. I suoi uomini sembrano pesare gravemente sulla terra coi grossi zoccoli come attaccati al suolo; il corpo è stanco per aver troppo lavorato i solchi, si rialza a fatica come se questo atteggiamento non gli fosse più naturale, ma il profilo, isolato sul cielo nudo, assume una maestà augusta. Questo dramma fra la gleba e

l'uomo, che il Millet segue con maschia emozione, non è rallegrato da nessun effetto pittoresco: dalla natura inanimata il Millet prende solo quello che gli occorre per ricordarci il ciclo delle stagioni, il sole d'agosto che brucia il mietitore, i geli che induriscono la terra, la serenità della notte imminente, l'ora nella quale s'interrompe il lavoro, quando nell'ora del crepuscolo passa l'eco dell'Ave Maria.

FIG. 823. — COURBET: « BUONGIORNO, SIGNOR COURBET ». *Museo di Montpellier.* — (*Fot. Hachette*).

Egli non dipingeva dal vero, eppure ha riprodotto gli effetti di luce; si compiace di illuminare lo sfondo; le sue figure risaltano contro luce sopra un cielo d'occidente e i loro contorni sono quasi sfumati nel chiarore diffuso. I piccoli tocchi del pastello rendevano bene lo scintillìo dei raggi solari sugli oggetti. Egli dipingeva le sue piccole figure col pennello carico di tinte grasse; le forme sono rozze insieme e dolci; il colore avvolge, attenua, spegne le luci e i riflessi. Nessuno, all'infuori dello Chardin, aveva eseguito finora simili piccoli quadri su tela grezza, con tinte terrose, secche, porose. Ci ricordano il Millet in persona, col suo pennello robusto e carezzevole, dinanzi al contadino che egli ci rappresenta occupato all'innesto, intento a maneggiare il piccolo germoglio con le grosse dita callose. Il Millet ha preferito questa pasta densa perchè ha l'aspetto rustico, è rugosa come i muri screpolati, come la corteccia muscosa, le vecchie tegole, irta come i campi falciati, fangosa come un cortile, polverosa come il granaio, lanosa come le pe-

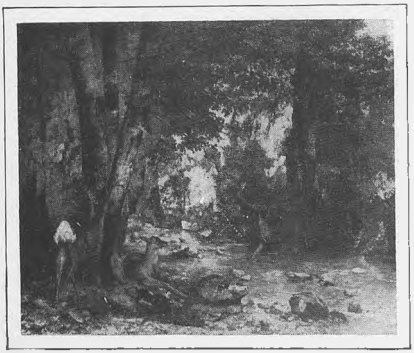


FIG. 824. — COURBET: RIFUGIO DI CAPRIOLI. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 825. — COURBET: LO SPACCAPIETRE.
*Museo di Dresda.* — (*Fot. Kuhn*).

core e come i camiciotti grossolani dei campagnoli. Persino i muri non hanno contorni netti; la vecchia chiesa di Gréville, ben piantata sul suolo, ha linee irregolari, piene di inclinazioni e di curve.

Queste piccole figure sono, a modo loro, ideali come quelle del Poussin, e si direbbe talvolta che sono state eseguite con la stessa leggerezza tecnica. Il Millet ricorda tanto il grande classico perchè mette un pensiero profondamente meditato nella sua composizione; egli vuole che nel suo quadro vi sia una logica, un carattere di necessità e che persone e cose abbiano sempre una ragione di essere. Le stagioni si succedono, la terra germina, fiorisce, si spoglia e, dacchè l'uomo la coltiva, i gesti e i lavori del contadino chino su di essa sono sempre uguali. L'atteggiamento è così giusto, l'uomo è così intento a quello che fa e così adatto all'ambiente che egli riassume le generazioni di tutti i tempi e di tutti i luoghi, ed ecco che, subitamente, questo semplice contadino riempie di sè l'universo e l'eternità ed il suo povero profilo si proietta, immenso, sopra questi due infiniti.

Il Millet ricorda ancora i romantici per la sua sensibilità. Il Poussin e i classici spaziavano nelle regioni della fantasia. Le idee che li occupano sono per essi una distrazione superiore; la terra che dipingono è derivata dagli studi storici; una civiltà ingegnosa si rivela dappertutto in questa arte sapiente. Ma nel Millet, come già nel Rembrandt, l'arte perde la sua serenità e s'immerge nei sentimenti u-

FIG. 826. — COURBET: L'ONDATA.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 827. — RÉGAMEY: CORAZZIERI ALL'OSTERIA.
*Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

mani; ecco la meditazione sentimentale, la malinconia, la pietà ed anche una specie di comunione con l'anima oscura degli animali e la vita sorda delle cose. In Francia non s'era ancora mai vista un'arte tanto lontana dallo studio e dal museo, ed in genere solo il Rembrandt aveva rivelato fino allora una tal potenza d'emozione nel patetico e nella dolcezza. Questo continuatore dei classici era impregnato di malinconia romantica; alla chiara intelligenza di un Poussin univa la maschia voluttà della tristezza (fig. 831-836).

La poesia del Millet non ha ancora dato tutti i suoi frutti. Vediamo una comunanza di pensiero nell'opera del Cazin, che spesso avvicina l'uomo alla natura ed armonizza mirabilmente gl'atteggiamenti delle sue figure con la desolazione dei crepuscoli sulle dune. I ricordi della Bibbia o del Vangelo, ch'egli evoca talvolta, non sono fuori di posto; i suoi campagnoli sono tanto umili e tanto semplici che ricordano facilmente l'umanità primitiva. Il paesaggio che li circonda è tutto dolcezza e languore. La tinta cinerea imita la trasparenza notturna e il pallido chiarore che piove dalla luna sui villaggi addormentati (fig. 837, 838, 841). Le contadine di Giulio Breton sono, dice il Millet, troppo belle per restare al villaggio: esse non mancano certo di civetteria ed il sole al tramonto avvolge di una luce favorevole queste ragazzine cenciose che assumono atteggiamenti da canefore. I campagnoli del Lhermitte hanno una specie di maestà. Quei mietitori bruciati dal sole e quelle robuste lavan-

FIG. 828. — RIBOT: SAN SEBASTIANO.
*Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 829. — BONVIN: IL REFETTORIO.
*Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

daie sono veri lavoratori rustici. L'Harpignies, un forte disegnatore di rami nodosi, ha abbandonato la figura umana e dipinge le vecchie querce dei boschi con una sicurezza che non conobbe nemmeno il Rousseau (fig. 842).

Lo spirito realistico è penetrato dappertutto, poichè ha trasformato anche la tradizionale « pittura storica ». Composta ad uso degli umanisti, essa era sempre stata una ricostruzione del mondo antico. Lo sviluppo della curiosità storica, le scoperte archeologiche e finalmente le conquiste dei pittori naturalisti, l'hanno modificata assai nella seconda metà dell'Ottocento. Il « colore storico », che è il realismo applicato al passato, diventa più caratteristico, più « documentato ». Nell'opera del Poussin i dati archeologici erano molto scarsi: qua una piramide, là un tempio; una generalità un po' astratta nei paesaggi e nei costumi dispensava dalle cure di un'esattezza minuta. Ora invece l'Accademia delle Iscrizioni informa lo spirito dell'Accademia di Belle Arti; il quadro diventa talvolta una vera raccolta di documenti; essi si riuniscono e si completano senza lacune. Fra la concezione storica dei nostri pittori vi è la stessa differenza che riscontriamo fra la *Salambô* del Flaubert ed i *Martiri* dello Chateaubriand.

Al tempo del Secondo Impero, dopo che l'Ingres ebbe presentata la sua piccola *Stratonice* ed il Couture la sua immensa *Orgia romana*, vi fu in pittura come una rinascita di antichità: opere preziose, ingegnose ricostruzioni alle quali il pubblico s'interessava molto. Il Boulanger ed il Gérôme diedero alle loro figurine delicate una cornice

FIG. 830. — ALFONSO LEGROS: L'EX-VOTO.
*Museo di Digione.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 831. — MILLET: LE SPIGOLATRICI.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

pompeiana. Il Gérôme fu artista ammirabile per la sua probità e piacevole per il suo spirito: disegnatore impeccabile come l'Ingres, illustratore ingegnoso come il Delaroche, egli dipinse con brio persino alcune storie tragiche. Il Cabanel fu un discepolo eccellente dell'Ingres, del quale ha saputo spesso ritrovare la linea languida e carezzevole. Il Bouguereau portò l'eleganza raffinata di questa maniera a quel punto di esagerazione in cui le melodie più belle assumono l'aspetto di ritornelli. Giulio Lefebvre, L.-O. Merson devono pure essere annoverati fra questi artisti purissimi, le cui opere mancano di passione, ma la probità dei quali offre un insegnamento sempre più necessario a mano a mano che aumentano i refrattari della sintassi e dell'ortografia (fig. 862, 864, 865).

L'esattezza storica diventa meticolosa all'eccesso nel Tissot e nel Meissonier. Si ritrovano documenti ad oltranza nelle illustrazioni di James Tissot, che ha cercato di ricostruire il paesaggio e i costumi del Vangelo con la Palestina attuale. Il suo tentativo realistico ha rinnovato l'arte religiosa, che non poteva più accontentarsi della pittura astratta del Flandrin (fig. 845). Il Meissonier (1814-1891) è uno dei più notevoli fra questi pittori che volevano restare esatti nell'invenzione. Egli presenta questo paradosso: di mostrare una prodigiosa minuzia realistica, pur avendo raffigurato sempre motivi imaginari. Il suo obbiettivo fotografico è rivolto al passato; si dice spesso ch'egli ricorda la maniera olandese; certamente

FIG. 832. — MILLET: LA PASTORELLA.
(*Fot. Kuhn*).

FIG. 833. — MILLET: L'ANGELUS. (*Museo del Louvre*).

i piccoli maestri dell'Aia e d'Amsterdam l'hanno incoraggiato, ma esiste fra di loro questa differenza, che gli Olandesi rappresentavano il loro tempo, mentre il Meissonier ha vissuto all'infuori del suo. Egli s'interessa meno alla realtà che alla curiosità; egli è ricercatore e raccoglitore, la sua pittura è preziosa e morta come una esposizione di gingilli rari. Egli amò molto l'Ottocento e Napoleone per il pittoresco, l'eleganza dei costumi e le vaghezze dell'arredamento. Ha rappresentato l'Imperatore e la sua armata; l'armata del 1807, che si getta sul nemico sotto gli occhi del suo capo; l'armata del 1814 che si trascina fra la neve dietro l'Imperatore, non vinto ancora, ma già avvolto in un'atmosfera di sventura (fig. 843). Le sue opere conservano in piccolo gli effetti della pittura grande. Egli è riuscito a dipingere ogni più piccolo particolare in un cavaliere grande come un dito. Infatti i suoi quadri sono illustrazioni mirabili per un libro di storia. Queste figure minute sono conformi alla grandezza del foglio. Il buon illustratore si riconosce dallo spirito, dal brio con cui disegna abiti e gesti. Il Meissonier fu maestro in questo genere. Nessuno aveva mai precisato così bene la marcia dei cavalli o i molteplici particolari delle uniformi. Non solo egli ha creato il piccolo quadro di moschettieri, ma gli si deve uno stile nuovo di pittura militare, brillantemente continuato da Edoardo Detaille. Il Protais, l'Yvon mostravano la guerra mettendoci più o meno eroismo e sentimento; ma volevano farci vedere solo la battaglia. Il Meissonier s'interessava

FIG. 834. — MILLET: L'ERPICE. — (*Fot. Kuhn*).

FIG. 835. — MILLET: L'UOMO DALLA ZAPPA. (*Fot. Kuhn*).

sopratutto al pittoresco del costume, e i soldati di Edoardo Detaille non hanno spesso altro scopo che di mostrare la loro uniforme. I ricordi del 1870, del 1806 o del 1793 hanno trasformato talvolta questi figurini corretti in veri guerrieri; il fango e la polvere hanno insudiciato il loro vestiario e, sotto il cielo piovoso, il sole al tramonto irradia talvolta gli stendardi d'una porpora eroica. Tuttavia si lottava con maggior vigore nei quadri di Alfonso di Neuville (fig. 846-849).

La pittura storica acquista un significato nuovo nell'opera di Gustavo Moreau, ideologo e mitologo, come quei poeti che avvolsero la loro filosofia nel simbolo di miti fastosi. Egli conciliava l'Ingres e il Delacroix un po' come lo Chassériau; al modo stesso dei « parnassiani » egli cercava di rinchiudere l'imaginazione ardente del romanticismo nella forma cesellata dei puri classici. Nei più strani paesaggi, egli dispone figure d'avorio costellate di

FIG. 836. — MILLET: MADRE E BAMBINO. *Museo di Marsiglia.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 837. — CAZIN: AGAR ED ISMAELE. *Museo del Lussemburgo.*

FIG. 838. — CAZIN: TOBIA E L'ANGELO.
*Museo di Lilla.* — (*Fot. Hachette*).

pietre preziose: arte studiata, fittizia, pittura chimerica e deliziosa che rivela ai nostri occhi gli avanzi preziosi di antiche civiltà; oreficeria, mosaico, le più rare materie dell'industria umana, tutto si ritrova in questa gioielleria filosofica, salvo gli aspetti diretti della vita. L'arte di Gustavo Moreau fu continuata nelle piccole cappelle ove entran solo pochi privilegiati: recinti chiusi, simili a quei monasteri dove i monaci di Bisanzio conservavano le ricchezze ereditate dalla Grecia e dall'Oriente, senza pensare a guardare la natura (fig. 858-861).

Gli scavi archeologici, tanto attivi verso la fine dell'Ottocento, hanno rinnovato la nostra imaginazione storica, riportandoci meravigliosamente ai tempi più antichi. A Pompei si estraggono ogni giorno dalle rovine molti accessori che interessano il pittore. Le scoperte dello Schliemann a Micene e a Tirinto hanno modificato l'imagine tradizionale del guerriero omerico. Il Rochegrosse ha rivelato un'Asia ed una Grecia primitiva, strane, spaventose, con armature bizzarre e barbari tatuati. La preistoria pure entra nell'arte; il Cormon ricostruisce l'esistenza dell'uomo nelle caverne e nelle dimore lacustri, il cacciatore d'orsi, armato di selce (fig. 853).

Ma sopratutto la visione e la maniera realistica si sono imposte nelle ricostruzioni del passato e talvolta anche nelle figure allegoriche. I davidiani restavano astratti persino nel dipingere Napoleone e i suoi soldati; alla loro umanità mancava la vita fisica e la luce di un vero sole. Oggi i personaggi

FIG. 839. — LÉON BELLY:
STAGNO NELLA FORESTA DI FONTAINEBLEAU.
*Collezione della signora L. Belly.*

FIG. 840. — POINTELIN: SERA NEL GIURA.
*Museo del Lussemburgo.*
(*Fot. Hachette*).

FIG. 841. — CAZIN: IN PICARDIA.
(*Fot. Crevaux*).

FIG. 842. — HARPIGNIES: LUNA NASCENTE.
*Museo del Lussemburgo.*
(*Fot. Hachette*).

storici sono rappresentati in carne ed ossa. Ed anche la tavolozza variopinta degli orientalisti e degl'impressionisti presenta talvolta gli eroi antichi sotto un aspetto nuovo. Leonida e Romolo non potrebbero più farsi vedere alle Termopili o al Foro senza esporre la loro nudità marmorea alle fantasie dell'aria aperta.

Il Tattegrain scelse paesaggi espressivi per dare una cornice al suo Medio Evo dipinto come una miniatura. Ma nessun pittore seppe vivificare la storia meglio di Gian Paolo Laurens; in lui il documento non ha spento l'imaginazione ed il realismo non è diventato esattezza erudita e nuda; egli è uno dei pochi artisti i cui personaggi non sembrano attori in scena o modelli travestiti. La sua imaginazione ha ricostruito il fosco Medio Evo del Michelet: la sua pittura robusta ha rappresentato la crudeltà medievale, i delitti dei Merovingi, la ferocia degli inquisitori, le vendette ecclesiastiche, il furore devastatore delle rivoluzioni e delle battaglie. Da tutte le sue composizioni

spira una poesia forte e commovente che si ritrova anche nelle sue rappresentazioni della vita moderna (fig. 852).

Tuttavia la pittura storica, dopo essere stata in arte quello che erano in poesia il poema epico e la tragedia, ha perso molto della sua importanza. I migliori allievi della scuola abbandonano questo « genere nobile » e lo riprendono solo nel caso della grande composizione decorativa. Dopo essersi rivelato abile in tutti i campi, Aimé Morot si accontenta d'essere un eccellente ritrattista; il Machard, il Ferrier, il Flameng hanno fatto lo stesso. La maggior parte dei *prix de Rome* rinuncia presto alla storia per dipingere i ricchi borghesi in marsina e le belle mondane in abito da ballo. Questi bei ritratti, così numerosi alle esposizioni annuali, rivelano che la bravura non vien meno nei migliori allievi della scuola anche se essi rinunciano agli sforzi di fantasia.

Il paesaggio, il motivo orientale, africano od asiatico, fu uno dei

FIG. 843. — MEISSONIER : 1814.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Lecadre*)

FIG. 844. — MEISSONIER : LA RISSA.
*Collez. del Re d'Inghilterra.* — (*Fot. Lecadre*).

FIG. 845. — TISSOT : I RE MAGI.
*Coll. del sig. de Brunhoff.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 846. — AIMÉ MOROT : REZONVILLE.
*Museo del Lussemburgo.* (*Fot. Hachette*).

temi più cari ai pittori dell'Ottocento ; molte ragioni letterarie o politiche hanno sviluppato questo interesse per l'Oriente. Il romanticismo doveva amare i suoi colori brillanti; il Decamps, il Delacroix, il Dehodencq, il Marilhat hanno dipinto i turbanti, le vesti e i tessuti multicolori, l'architettura dei minareti, le rovine maestose ed i terreni arsi; molti, come lo Ziem, si sono fermati a Venezia per contemplare i palazzi marmorei sospesi nella luce fra il cielo puro e lo specchio dell'acque, e questa visione abbagliante ha oscurato loro per sempre il resto dell'universo (fig. 851).

Il naturalismo non ha danneggiato l'orientalismo; la passione per le impressioni rare si è fatta più forte; la realtà cessa d'esser volgare quando è esotica; come il Racine nello scrivere *Bajazet*, gli orientalisti compensano la vicinanza storica con la differenza degli abbigliamenti e dei costumi. Enrico Regnault prima di morire, aveva già ringiovanito il romanticismo marocchino del Delacroix ed aveva trovato in Ispagna uno stile focoso e colorito, mentre a Parigi certamente sarebbe tornato ad un'eleganza più corretta (fig. 854).

FIG. 847. — DE NEUVILLE : IL CIMITERO DI SAINT-PRIVAT.
*Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 848. — DETAILLE: INGRESSO DELLA GRANDE ARMATA A PARIGI, 1806. (FRAMMENTO). — *Municipio.* (*Fot. Hachette*).

Il Fromentin dipinse alcuni Arabi a caccia, lisciando delicatamente il lucido dei loro cavalli. Non avrebbe acconsentito mai a copiare con la stessa esattezza un semplice cacciatore francese in cerca di lepri (fig. 855). Benjamin-Constant ha mostrato un Oriente più teatrale e ha tentato di spaventarci rivelando gli eccidi silenziosi del serraglio e di abbagliarci col lusso fastoso delle scene. Ma vi è un Oriente più famigliare e più semplicemente pittoresco, quello del Guillaumet e del Dinet; quello dei numerosi pittori che riportano dall'Asia, dall'Indo-Cina e dal Giappone impressioni vive come appunti di viaggio (fig. 856, 857). La pittura si è arricchita con le differenze dei climi come con le differenze delle ore e delle stagioni. L'orientalismo concilia la tradizione e gl'innovatori. Esso permette ai romantici d'essere naturalisti senza confessarlo; incoraggia buoni allievi a ricercare impressioni rare ed offre divertimenti leciti alla gente dabbene.

FIG. 849. — DE NEUVILLE: CHAMPIGNY. *Museo di Versailles.* (*Fot. Hachette*).

Oggi più che mai l'arte degli altri paesi si ritrova in Francia. Molti artisti vengono a Parigi ad istruirsi e a consultare la coscien-

FIG. 850. — HÉBERT: LA MALARIA.
*Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

za artistica dell'Europa, come nel Cinquecento e nel Seicento si recavano a Roma. Inoltre i musei sono vere scuole, dove i pittori continuano a formarsi molto tempo dopo aver finito i loro studi; quest'ispirazione diretta dai « maestri » risulta specialmente nel ritratto; quando l'invenzione è meno necessaria, gli artisti sono più propensi ad imitare le maniere antiche. Abbiamo veduto i paesisti francesi prender le mosse dagli Olandesi e il Courbet ispirarsi ai Bolognesi; il Manet deve una parte delle sue audacie all'esempio degli Spagnuoli e del Hals. Gli abili esecutori, maestri di pratica come il Bonvin, il Vollon, il Roybet, il Bail, sono allievi dell'Olanda; il Roybet diffonde la luce sulle stoffe e gli accessori; il Bail raccoglie il chiarore calmo delle cucine e degl'interni. Il Ricard ha penetrato alcuni segreti del colore profondo e vivo di Tiziano, con la fragilità più sottile che conviene a modelli meno robusti (fig. 874, 875). L'Henner ha ridotto la sua arte ai pallori carezzevoli che illuminavano le nudità del Prud'hon e talvolta quelle del Correggio. Le bianche ninfe sono avvolte di ombre calde e la loro rossa capigliatura si accende come fiamma sul fondo di turchese (fig. 880, 881).

Ma gli Spagnuoli del Seicento furono in voga sopra tutti, come era da prevedersi in un tempo di franco naturalismo. Dopo il Manet anche Carolus-Duran apprese alla scuola del Velasquez le brusche opposizioni, le tonalità dolci, i fondi grigi e chiari sui quali spicca solamente il nero profondo di un vestito, la freschezza di un viso e nel pallore del viso il rosso vivo delle labbra e il lucido della pupilla (fig. 878). Un altro francese « spagnuolo » è il Bonnat: si riconosce un

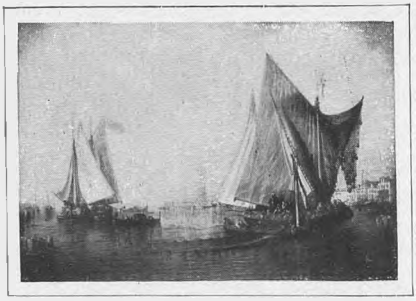


FIG. 851. — ZIEM: VENEZIA.
*Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

discendente del Ribera in questo modellatore robusto che fa risaltare sulla tela le forme in pieno rilievo per mezzo di ombre violenti. La sua solidità austera conviene ai suoi modelli favoriti. I nostri costumi, che hanno soppresso le vesti decorative e resi uniformi gli individui sotto gli stessi abiti scuri, fanno risaltare maggiormente i caratteri del volto. Che cosa rimane delle stoffe di gala? Le stellette del generale, il nastro rosso della Legion d'onore, o le palme verdi dell'Accademia. Ma quanto si vede meglio così la fronte rugosa, i marchi fisionomici, tutto ciò che rivela la continuità nello sforzo intellettuale! L'uomo non apparisce più sotto l'aspetto decorativo del cortigiano o del mondano, il suo volto è segnato violentemente dal lavoro cerebrale; il Bonnat martella con sicurezza quelle maschere solide, esprime con forza la personalità di questi lottatori della politica o del pensiero, e invece di disperdere le loro imagini nei riflessi dell'aria aperta, accumula intorno ad essi ombre opache e ci obbliga a vedere solamente la loro testa bianca; il Giacinto Rigaud della Terza Repubblica dipinse sessagenari illustri senza collaretto e senza parrucca (fig. 876, 877).

FIG. 852. — G.-P. LAURENS: LA SCOMUNICA DI ROBERTO IL PIO.
*Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

Di contro al realismo spagnuolo ecco ora l'eleganza aristocratica del Settecento inglese. I ritrattisti di questa maniera, Benjamin-Constant e sopratutto l'Humbert, non dimenticano di copiare gli sfondi di giardino che mettono un fasto discreto dietro alle eleganti figure femminili. L'Humbert sa adattare i suoi modelli a rapidi schizzi di paesaggio, e quantunque il ritratto ri-

FIG. 853. — CORMON: CAINO.
*Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 854. — REGNAULT: IL GENERALE PRIM. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

manga fedele al modello si avvantaggia nel suo fascino armonioso; d'altra parte questo abile pittore si è mostrato all'occasione un eccellente decoratore, capace di vaste composizioni, disponendo begli atteggiamenti in paesaggi bene equilibrati, di colore distinto e sobrio. Giacomo Blanche è anch'egli allievo degl'Inglesi, ne ha l'arte pronta, il tocco minuto e le raffinatezze tecniche; le sue celebrità parigine contrastano coi personaggi importanti del Bonnat, come il suo stile inquieto e mobile contrasta con l'abile maniera del pittore delle nostre glorie ufficiali.

Due ritrattisti originali, il Fantin-Latour e il Carrière, hanno sacrificato molte qualità pittoriche per meglio esprimere la fisionomia morale. Per l'intensità dell'espressione essi hanno sorpassato i limiti ordinari del genere. Le loro figure non sono quelle di modelli indifferenti, clienti di passaggio, ma quelle di amici e di famigliari intimi. La pittura morbida e fine del Fantin è corretta come i suoi modelli, i quali ignorano l'eleganza del costume o degli atteggiamenti, e il pittore li accosta con la stessa ingenuità dei gruppi fotografici; il colore è come velato da quella onesta polvere che ricopre le cose chiuse da lungo tempo che non si toccano mai; quest'arte è troppo proba per cercar di piacere; il pittore e i suoi modelli hanno vissuto al di fuori delle trasformazioni della moda e delle sue eleganze (fig. 879). Per rendere più espressiva la sua lingua e più visibile la vita morale, il Carrière ha nascoste le

FIG. 855. — FROMENTIN: CACCIA AL FALCO. *Museo Condé a Chantilly.* — (*Fot. Hachette*).

apparenze materiali. Il colore è smorzato, e soltanto ombre leggere sussistono per modellare volti ridenti o dolorosi. Dopo aver steso sulla tela una fine tinta grigia, la carezza del pennello segue, amplifica gesti larghi e forme vaghe che si cercano e si stringono. Questa realtà velata, lasciando quasi in riposo la vista, apre il campo alla nostra fantasia; non s'era mai rappresentata in tal modo l'atmosfera di tenerezza ove respirano gli esseri amanti e l'anima collettiva che infonde un movimento unico nei corpi innumerevoli di una folla. Per penetrare la vita psicologica in tutta la sua oscura intimità, gli artisti moderni varcano spesso i limiti della loro arte e fanno una musica senza ritmo, una poesia senza pensiero, una scultura senza forme ed una pittura senza colore. L'arte si perde per raggiungere l'inafferrabile.

FIG. 856. — GUILLAUMET: LAGHOUAT.
*Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

Di contro al naturalismo sempre più intento nella ricerca della verità, dobbiamo parlare ora della pittura che anela alla bellezza. Le grandi imprese decorative non mancarono ai pittori della Restaurazione e della Monarchia di Luglio; i continuatori del David, l'Ingres ed i suoi allievi, hanno potuto eseguire vaste composizioni per le chiese, per il Louvre o per Versailles. Ma questi pittori non erano decoratori; la riforma davidiana era stata fatta in nome della bellezza severa; ritrovando la grave rigidità della composizione, la correttezza del disegno, l'austerità della maniera i pittori avevano perduto la gentilezza dello stile del Boucher. Una prima difficoltà fu di adattare queste fredde pitture alla decorazione murale o di applicare su pareti o soffitti quelle figure grasse dalle membra pienotte. Inoltre i temi

FIG. 857. — GUILLAUMET: LA SEGUIA.
*Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

pittorici avevano bisogno anch'essi di esser rinnovati; l'iconografia cristiana non poteva uscire dalle chiese; quanto ai personaggi mitologici essi erano ormai fuori di posto, in un tempo in cui non si sapeva più rappresentarli con ispirito. Non più il Vangelo e non più l'Olimpo: dove troveranno dunque nuovi motivi e un nuovo stile, nuove idee e nuove forme i decoratori del XIX secolo?

FIG. 858. — G. MOREAU: L'APPARIZIONE. *Museo del Lussemburgo.* (*Fot. Hachette*).

Le scene del Delacroix s'ispiravano alle tradizioni veneziane e fiamminghe, del Veronese e del Rubens. Le sue composizioni tumultuose dai colori smaglianti, hanno cornici dorate; ma, per questa decorazione fastosa, erano necessarie le gallerie reali del Louvre o del Lussemburgo, e questo stile opulento non poteva diffondersi. Benchè lo Chassériau gli debba molto, fu piuttosto la maniera dell'Ingres a prevalere. L'Ingres rende uniformi i rilievi sulla superficie delle pareti, attenua i colori e compone le figure in atteggiamenti tranquilli; l'equilibrio delle forme è in armonia con la solidità delle linee architettoniche.

FIG. 859. — G. MOREAU: I LIOCORNI. *Museo Gustavo Moreau.* (*Fot. Hachette*).

Seguendo il suo esempio, il Delaroche, nella sua pittura detta dell'Emiciclo, alla Scuola di Belle Arti ha cercato di dare una grande ampiezza decorativa al suo stile semplice, come un prosatore corretto in cui sorga l'ambizione d'essere magniloquente. La sua composizione deriva dall'*Apoteosi d'Omero*; ma gli uomini grandi del Delaroche sono inoperosi e distratti; si chiacchiera prima d'incominciare la seduta e ancora una volta il Delaroche sembra essersi fermato nella anticamera; in quest'assemblea

FIG. 860. — G. MOREAU : ORFEO.
*Museo del Lussemburgo.* (*Fot. Hachette*).

non v'è anima, vi manca l'atmosfera religiosa di un bosco sacro. Lo Chenavard aveva compreso che una grande pittura non può accontentare uno spirito moderno, se non quando gli propone un nobile soggetto di meditazione. Noi non siamo più tanto ingenui da poter essere soddisfatti dinanzi a uno spettacolo puramente immaginario, come quelli che ci rappresentava il Veronese. Lo Chenavard voleva dunque mettere nella pittura un elemento filosofico, come il Flandrin vi metteva l'emozione religiosa. Ogni uomo amante della riflessione, sotto Luigi Filippo, cercava di risalire il corso dei secoli per trovarvi le cause della Rivoluzione francese. Ogni libro di storia avrebbe potuto avere per titolo: « Origini della Rivoluzione ». Lo Chenavard stava per illustrare questo libro nel Panteon laico del 1848, ma le sue decorazioni simboliche non furono mai eseguite. Questo artista era troppo filosofo per poter dipingere bene. Le sue idee non hanno sempre trovato la loro espressione plastica. Sussistono alcune opere sue, in cui s'agitano forme oscure e muscolose: sono i personaggi di Michelangelo privati della loro forza sovrumana; dinanzi all'arte dello Chenavard, austera ed astratta come quella di Ary Scheffer si sente quanto l'ideologia sia insufficiente a dare energia.

Lo Chassériau non ebbe il tempo di compiere l'opera sua (1819-1856). Quello che possiamo giudicare dalle poche pitture salvate dalle rovine delle Tuileries, ci induce a credere ch'egli sarebbe stato un magnifico decoratore ; come il Flandrin, aveva tolto all'Ingres il segreto dei nobili atteggiamenti e dei bei profili, i gesti molli e le dolci curve delle belle odalische; ma il colorito del Delacroix

FIG. 861. — G. MOREAU : VENEZIA. (ACQUARELLO).
*Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 862. — LEFEBVRE: LA VERITÀ. *Museo del Lussemburgo.* (*Fot. Hachette*).

e i suoi proprii ricordi marocchini avevano comunicato un po' di febbre romantica a quei corpi cui il Flandrin dava solo un sentimentalismo tranquillo. Si ritrova persino il colore inquieto, malato, le tonalità rotte o smaglianti del Delacroix, i tocchi nervosi o sminuzzati del suo pennello incerto (fig. 863, 866).

Paolo Baudry, all'Opera, ha cercato di mettere nelle sue pitture una ricchezza proporzionata all'ambiente. Egli poteva sacrificare il pensiero, perfettamente inutile in questo luogo. Le sue allegorie sulla musica e la danza hanno il solo scopo di prestare una veste alle magnifiche forme ed ai gruppi leggiadri ch'egli ha imaginato. L'opera che lo rivelò rappresentava una Venere tizianesca, ma vivace, svelta e come destata dalla sonnolenza voluttuosa del Veneziano. Egli fu un eclettico di gran distinzione; aveva attinto dal Rinascimento italiano tutti i suoi pregi: le forme flessuose di Michelangelo, le disposizioni armoniche di Raffaello e spesso anche il colorito argenteo e leggero del Veronese. Altro non mancò a questo artista mirabilmente educato che una maggiore facoltà d'invenzione (fig. 864, 870). Accanto a lui anche il Delaunay fu un buon pittore, capace di svolgere sopra un soffitto figure robuste ed eleganti, composizioni tumultuose, ove la svelta flessuosità di Firenze s'accompagna alla colorazione fastosa di Venezia (fig. 868).

La Terza Repubblica ha richiesto un gran numero di decorazioni dai suoi pittori storici. Allora si vide troppo chiaramente ch'essi perdevano in valore decorativo ciò che guadagnavano in precisione realistica. Al Panteon ed al Municipio di Parigi, al Campidoglio di Tolosa le pareti intere non sono che grandi

FIG. 863. — CHASSÉRIAU: DONNA NUDA. *Museo d'Avignone.* — (*Fot. Hachette*).

quadri storici. Nelle gallerie riccamente adornate essi sono al loro posto, ma se l'architettura è semplice, essi appariscono di grande pesantezza. Sulla pietra grigia del Panteon di Parigi si direbbe che quelle pitture aspettino una cornice. Altrove un pennacchio taglia a triangolo qualche imagine concepita per uno spazio quadrato; oppure le porte, le finestre, un pilastro s'intromettono fra le figure in modo intempestivo. L'architetto ad ogni momento sembra volersi ricordare al pittore, guastando i suoi effetti perchè il pittore non ha tenuto conto di lui.

FIG. 864. — BAUDRY: VENERE.
*Museo di Bordeaux.*
(*Fot. Hachette*).

Pittori realistici come il Courbet, il Gervex, il Roll hanno spesso ingrandito i loro quadri per farne dei pannelli decorativi. Perchè no? I più grandi decoratori, Paolo Veronese ed il Rubens, furono naturalisti ferventi; ma la verità si conciliava allora con l'imaginazione; dipingendo la carne viva o le vesti del loro tempo, essi creavano visioni radiose. I realisti non hanno ora più la risorsa di tali scene; la verità materiale è troppo pesante per esser rappresentata da un decoratore; nelle immense pitture del Roll ed in quelle che hanno decorato le sale da festa dei municipi francesi fra il 1880 ed il 1900, le folle che vi si agitano sono quelle della strada, ma l'abilità del pittore non sempre può correggere la volgarità dello spettacolo. Tuttavia il Roll è riuscito a fare alcuni bellissimi pannelli, affinando il suo stile robusto con qualche effetto di paesaggio, una luce abbagliante estiva o primaverile, con figure di donne e profusioni di fiori; ma se l'impressione è gradita, il pensiero appare insufficiente; a seconda che è serio o superficiale il decoratore troppo naturalista cade nella pesantezza o diventa insignificante (fig. 895).

FIG. 865. — CABANEL: NASCITA DI VENERE.
*Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 866. — CHASSÉRIAU: IL TEPIDARIUM.
*Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

Tuttavia è proprio il naturalismo che permise ad un'arte puramente decorativa di svolgersi liberamente. L'Ingres, il Delacroix, lo Chassériau, avevano lo stesso stile per dipingere un quadro o una parete. La loro maniera, che non era nè ben realista, nè completamente idealizzata, restava identica in una piccola cornice e su di un vasto soffitto. Quando il vocabolario pittorico fu arricchito di sensazioni materiali, si sentì la necessità di uno stile decorativo ed avvenne una rottura completa fra l'arte che vive di somiglianza e l'arte che vuol recare diletto. Il Courbet ed il Puvis de Chavannes si sono allontanati contemporaneamente in senso inverso dallo stile comune della pittura. L'uno sembrava colpito da follia furiosa, l'altro da follia dolce; per l'uno la pittura è un linguaggio di pure sensazioni; per l'altro essa ritrae visioni poetiche e desta serene meditazioni.

Il Puvis de Chavannes (1824-1898) ha creato uno stile decorativo; superando il Flandrin e lo Chenavard, due nativi di Lione come lui, che avevano tentato la medesima impresa, egli ha saputo infondere un nobile pensiero nel linguaggio delle forme, allontanandosi dall'esattezza prosaica dei naturalisti. La sua pittura è tranquilla come l'architettura che la circonda, le sue figure sono rappresentate in atteggiamenti maestosi e veri, non proprio quelli del riposo, ma per lo meno quelli d'un corpo in perfetto equilibrio; delineate da un contorno semplificato, con qualche rigidità alle giunture, esse ritrovano la solidità e la franchezza che possedevano le figure di Giotto e che mancano alle eleganze

FIG. 867. — G. BOULANGER:
LA CASA POMPEIANA DEL PRINCIPE NAPOLEONE.
*Museo di Versailles.* — (*Fot. Hachette*).

calligrafiche dell'Ingres e del Flandrin. I colori che egli preferisce imitano il pallore smorto ed il fascino delicato degli affreschi fiorentini, come se al rosso e all'azzurro si confondesse la creta dell'intonaco. Infatti esse non hanno bisogno per acquistare maggior valore d'essere isolate nell'oro; circondate dalla pietra fredda e nuda, conservano tutta la loro chiarezza leggera. Il Puvis de Chavannes non è giunto d'un tratto a questo colore che ricorda l'affresco; da buon allievo dell'Ingres, egli aveva incominciato, come lo Chenavard e lo Chassériau, ad intonare le sfumature del colore alla delicatezza del modellato; solo un poco alla volta vediamo poi uomini e cose velarsi d'un biancore trasparente; così essi perdono la loro materialità per divenir quasi armoniose macchie decorative, assai dolci allo sguardo, nonostante la solida costruzione delle figure.

FIG. 868. — DELAUNAY: LA PESTE A ROMA.
*Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

Ma non basta creare un vocabolario; il Puvis abbandona i motivi tradizionali, cristiani o pagani, e imagina un universo nuovo, un mondo ideale e reale nel tempo stesso, che non è quello dell'Olimpo o del Vangelo, che non è nella storia e non è nella realtà. L'idea è sempre tanto semplice che sembra assai banale, quando la si spiega a parole. È Pace, la Guerra, il Lavoro, il Giuoco, l'Arte... Ma il Puvis sapeva adattare all'ambiente questo largo simbolismo così fecondo di nobili atteggiamenti, perchè le sue scene, sottomesse alle esigenze architettoniche, sono anche sempre bene intonate moralmente. Senza dubbio le prime opere, la Pace, la Guerra, non erano destinate alla città di Amiens, ove poi le

FIG. 869. — CABANEL: FEDRA.
*Museo di Montpellier.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 870. — BAUDRY: IL RATTO DI PSICHE.
*Castello di Chantilly.* — (*Fot. Hachette*).

Portarono le circostanze, ma le Pitture venute a completare la decorazione del Museo di Picardia descrivono il paesaggio e la vita di questa provincia. Al Museo di Rouen si vede la natura che ispira le arti; a quello di Lione la serenità del sogno pagano sotto la luce radiosa e l'ardore mistico del monaco pittore nel suo monastero toscano. Al Museo di Marsiglia due composizioni rappresentano l'azione di questa « colonia greca » che è rimasta la « porta dell'Oriente ». Il Puvis de Chavannes ha creato, per così dire, un genere nuovo, la decorazione dei peristili di musei, di questi monumenti tanto caratteristici del nostro secolo XIX, i quali dovrebbero metterci a contatto con l'anima storica e geografica delle province. Il gran decoratore ci rivela queste fisionomie regionali e ci offre subito un magnifico soggetto di meditazione. Queste imagini, che non sono nè storia, nè pura allegoria, debbono al paesaggio il loro fascino vivo. Il Puvis, per mezzo della verità della luce e il disegno del suolo, sa dare a queste visioni la verosimiglianza senza una pesante esattezza; le stagioni, le regioni, l'Estate, l'Inverno, Rouen o Marsiglia, sono caratteristicamente raffigurate nella loro fisionomia poetica; egli ha imaginato scene fittizie in una natura vitale, ha reso moderna e viva l'anima mitologica del paesaggio storico.

Alla Sorbona, nel bosco sacro ove si riuniscono a conversare le Lettere e le Scienze, si respira tanta poesia che queste allegorie si spogliano della loro freddezza scolastica e partecipano alla vita divina ed alla serenità elisea (figura 790). Altri paesaggi sono pieni della poesia dei secoli pas-

FIG. 871. — GAILLARD: DON PROSPERO GUÉRANGER (RITRATTO INCISO).
« *Gazette des Beaux-Arts* ».

FIG. 872. — CHAPLIN : RITRATTO DI GIOVINETTA.
*Museo del Lussemburgo.*

FIG. 873. — BASTIEN-LEPAGE : SARAH-BERNHARDT.
*Collezione di M. W. Blumenthal.*
(*Fot. Hachette*).

sati. A Lione è il paganesimo radioso dei Greci e l'anima francescana dell'Umbria. Al Panteon di Parigi il Puvis ha illuminato del candore d'un'alba l'infanzia di S. Genoveffa ed ha mostrato

FIG. 874. — RICARD : RITRATTO DI HEILBUTH.

FIG. 875. — RICARD : RITRATTO FEMMINILE.
(*Fot. Hachette*).

FIG. 876. — BONNAT: RITRATTO DEL CARDINALE LAVIGERIE. *Museo del Lussemburgo.* (*Fot. Hachette*).

la sua vecchiezza nella luce del crepuscolo o della notte; l'intonazione ha tanta ingenua dolcezza da risuscitare l'anima idillica della leggenda. Questa opera così moderna appare quasi antica e penetrata di umanità, come le reliquie che accolsero le preghiere dei pellegrini per più generazioni: essa rende perpetua la presenza della Santa. Dall'alto della sacra montagna, la patrona di Parigi veglia ancora sulla città (fig. 884-887).

Il Puvis de Chavannes, che non fu un artista impeccabile, ha creato un universo tutto suo, come i grandi poeti della pittura; gli uomini e le cose vi sono come confusi nella stessa esistenza armoniosa. Molto spesso egli ricorda il Poussin per la potenza del pensiero e della concezione, per la sicurezza tranquilla dello stile e per il ritmo plastico della composizione. Nei maggiori genî dell'arte francese, il Poussin, lo Chardin, il Millet, il Puvis, quasi sempre la mano d'opera conta poco; essi spiritualizzano la materia, ottengono l'adesione del pensiero e destano la facoltà del sogno senza stupire gli occhi.

Mentre il Puvis continuava la sua opera, la pittura del Courbet sviluppava le sue conseguenze. Noi dobbiamo ora seguire la storia della pittura naturalista nelle sue scoperte tecniche. Nelle sue prime opere, il Manet (1832-1883) aveva commesso lo stesso errore del Courbet. Egli collocava in un paesaggio figure da studio. Il suo quadro della « colazione sull'erba » ci mostra una donna nuda sopra un fondo verde scuro, accanto a uomini vestiti di nero. Il sole cerca di penetrare tra il fogliame, ma con

FIG. 877. — BONNAT: VICTOR HUGO. *Casa di Victor Hugo.* (*Fot. Hachette*).

così poco entusiasmo! Per rischiarare questa giovane donna, bisognerebbe far correre sulla sua carne i riflessi fantastici della viva luce del bosco. Ed invece il Manet inserisce nel suo paesaggio una figura dal colore del vecchio avorio uscita dallo studio del Rembrandt e il cui profilo si disegna nettamente sul verde aggressivo del prato (fig. 891). Senza dubbio, per molto tempo il Manet pensò di rischiarare i suoi quadri racchiudendo così nettamente larghi spazi di luce fra ombre opache. Ma questo procedimento ha il torto di fissare pesantemente i contorni; la realtà acquista così maggior solidità, maggior forza che nelle astratte pitture accademiche; ma come si è lontani ancora dal fissare sulla tela la luce irradiante in tutto il suo splendore! A quest'epoca il Manet era ammiratore ed allievo degli Spagnuoli dalle ombre nere e del Hals dal tocco breve. Era in lui un'estrema delicatezza visiva, male assecondata da una tecnica ancora incompleta; il suo colore non è abbastanza puro per raggiungere la freschezza dell'impressione. Alcune note del suo pennello riassumono sensazioni fini e vivaci; sono effetti graziosissimi in mezzo a molte espressioni meno riuscite. La vivacità del tocco compensa della pesantezza della macchia; il Manet è meno abile nel disporre le sue tinte che nella pennellata ellittica, nervosa; gli « impressionisti » venuti dopo di lui, hanno reso meglio la trasparenza luminosa dell'aria aperta ma il loro pennello è tranquillo e monotono (fig. 890, 891, 893).

FIG. 878. — CAROLUS-DURAN : LA SIGNORA DAL GUANTO. *Museo del Lussemburgo.* (*Fot. Hachette*).

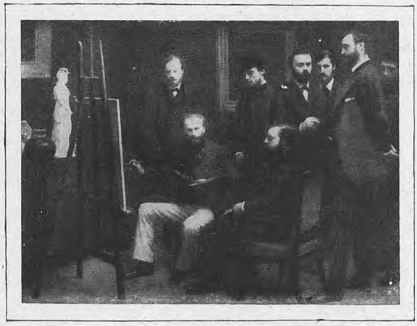


FIG. 879. — FANTIN-LATOUR : LO STUDIO DEL MANET A BATIGNOLLES. *Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

Altri pittori, come il Bastien-Lepage, cerca-

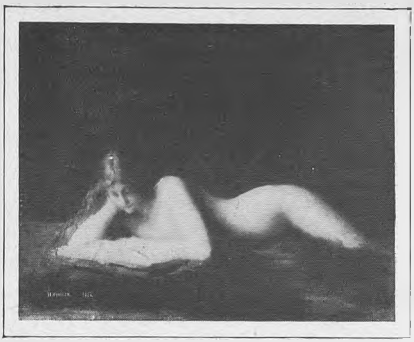


FIG. 880. — HENNER: LA LETTRICE.
*Collezione della Signora Porgès.* — (*Fot. Hachette*).

rono di imitare gli effetti dell'aria aperta, illuminando d'una medesima luce il paesaggio e le figure che esso contiene. L'artista si sforza allora di compensare con la precisione del disegno quello che la composizione perde in solidità, con questa uguaglianza monotona. Ma le delicatezze di tono del Bastien-Lepage sfumano in distanza, come una voce dolce, ben articolata, troppo debole per farsi sentire da lontano. Per illuminare un grande quadro, occorrono brusche opposizioni di colore e di luce. Questo artista delicato, nel dipingere una contadina che raccoglie le patate, aveva la finezza d'esecuzione riservata fino allora ai ritratti aristocratici od alle divinità mitologiche (fig. 889). Il Dagnan-Bouveret andrà più oltre applicando alle figure più rozze le ricerche fisionomiche d'un Leonardo da Vinci (fig. 897). Gli effetti ottenuti all'aria aperta dal Bastien-Lepage si ritrovano in una quantità di pittori, il Gervex, il Duez, Alberto Maignan, il Roll, che hanno illuminato grandi composizioni, rischiarando con tinte argentee le tonalità oscure del Manet o del Ribot. Il Roll è un artista vigoroso che sa mettere raggi di sole nel suo colorito pastoso. Ma nella sua pittura la luce, che altri cercavano nelle opposizioni del bianco e del nero, è sostituita da una viva policromia.

FIG. 881. — HENNER: IDILLIO.
*Museo del Lussemburgo.* - (*Fot. Hachette*).

Infatti verso il 1875, mentre il Manet lavorava ancora, alcuni pittori imaginarono un procedimento nuovo. Claudio Monet e i suoi discepoli, come il Sisley, il Pissarro, il Renoir, formano una famiglia perfetta-

FIG. 882. — CARRIÈRE: BACI DI BIMBI.
*Collezione Moreau-Nélaton. Museo delle Arti Decorative.* (*Fot. Hachette*).

mente delimitata perchè si propongono uno scopo unico e lo raggiungono con mezzi analoghi: un incidente di polemica ha valso loro il nome di impressionisti. Il Courbet ed il Manet non erano riusciti a rendere lo splendore della luce e le sue sfumature, perchè non sapevano far altro che opporre il chiaro e lo scuro, il nero ed il bianco; ora il bianco non può mai raggiungere lo splendore dei raggi solari. Ma anche se il pittore non ha sulla sua tavolozza la vera luminosità, egli possiede però colori vivi come quelli reali. E alcuni maestri, come il Rubens, il Turner, il Delacroix, hanno già dimostrato che i giochi di luce e d'ombra si trasformano facilmente in giochi di colori. Del resto anche la fisica c'insegna che un raggio solare, attraversando il prisma, si scompone in tre colori puri, il rosso, il giallo e l'azzurro, i quali si confondono ai loro limiti per formare tre colori composti, l'arancione, il verde e il violetto. Il procedimento, più o meno cosciente, degl'impressionisti, consiste nel sostituire sulla tela questa luce di cui il pittore non può uguagliare lo splendore, con i colori che la compongono, di cui egli ha gli equivalenti sulla sua tavolozza. Per quanto è possibile adopera il colore puro per non perdere nulla del suo effetto, perchè i colori s'insudiciano e si neutralizzano sovrapponendoli. Tuttavia questi colori non possono riprodurre la luce se non quando vengono combinati come quelli del prisma. L'artista lascia questa cura allo spettatore; l'occhio fa

FIG. 883. — CARRIÈRE: MATERNITÀ.
*Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 884. — PUVIS DE CHAVANNES: SANTA GENOVEFFA CHE VEGLIA SU PARIGI. *Panteon, Parigi.* (*Fot. Hachette*).

l'ufficio inverso del prisma, cioè ricompone quello che l'occhio del pittore ha scomposto. I pittori della luce ravvivano i riflessi che i pittori della forma pura lasciavano quasi spenti; ma fissando quelle macchie inconsistenti che aleggiano per l'atmosfera, sono spesso obbligati a sacrificare il colore materiale delle cose, la tinta locale; gli impressionisti ci hanno urtati spesso nei nostri preconcetti sul colore locale; essi hanno dato spesso ad un volto strani riflessi azzurri o verdi ed hanno tentato arditamente sulla figura umana le fantasie luminose che si mettevano prima solo nell'acqua o nelle nubi, perchè questi corpi con hanno un colore proprio. Infine, siccome il pittore non rappresenta gli oggetti nella loro materialità, ma bensì nelle loro apparenze luminose, i tocchi del pennello impressionista non indicano le forme; quei riflessi pieni di luce non vogliono imitare il colore reale delle cose, devono quasi fluttuare nell'aria e vibrare come atomi luminosi. Il disegno, nel significato ordinario della parola, è volatilizzato. Un buon paesaggio impressionista spegne ogni cosa intorno a sè e la luce è così sottile e così viva che sembra aver fornito un motivo sufficiente per comporre un quadro. L'impressionista non rappresenta un albero, un lago o una casa, ma solamente l'ombra di quest'albero, rotta da qualche raggio, o le apparenze di uno stesso muro nelle differenti ore del giorno. Una macina di grano, una nebbia, una facciata screpolata di chiesa, uno stagno fiorito di ninfee, hanno permesso a Claudio Monet di versare a piene mani i suoi tesori di luce (fig. 899-901).

FIG. 885. — PUVIS DE CHAVANNES: INFANZIA DI SANTA GENOVEFFA. *Panteon, Parigi.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 886. — PUVIS DE CHAVANNES: IL BOSCO SACRO.
*Museo di Lione.* — (*Fot. Hachette*).

Il riflesso dell'impressionismo si ritrova presso la maggior parte dei nostri contemporanei; le sue scintille hanno acceso un fuoco d'artificio nella pittura decorativa. I paesisti vi hanno guadagnato di veder meglio la luce particolare delle ore e delle regioni. Era già molto se Teodoro Rousseau distingueva la luce meridionale da quella dell'Ile-de-France; il Corot confondeva quella d'Italia con quella di Picardia: essi attenuavano le vivacità troppo particolari di ogni ora e di ogni cielo. È stato scoperto ed esplorato un mondo nuovo che nessun pittore non può più ignorare.

L'impressionismo ha formato uno stile decorativo; la splendida policromia della tavolozza incita ogni momento questi osservatori sottili alle fantasie del colore; Claudio Monet è allucinato da visioni smaglianti anche quando cerca l'effetto giusto e il Lebourg fa pensare talvolta al Turner. Ma lo stile impressionista è un dissolvente per il disegno ed appare subito insufficiente se si esce dal campo del paesaggio. Vi furono pittori come il Renoir e il Besnard che fecero scorrere su grandi figure la luce mutevole; essi ne indicano le iridescenze sopra una pelle madreperlacea e mescolano i riflessi del sole e dell'acqua alla viva flessuosità delle loro bagnanti. Le decorazioni del Besnard hanno la leggerezza, l'impeto lirico; esse piacciono per la loro prospettiva da soffitto, la loro disinvoltura vivace. Esse ricordano il grande brio del Fragonard, le arditezze del Tiepolo, le sue masse movimentate, i suoi subitanei sprazzi di luce. Ma l'ispirazione ne è assai moderna, l'atmo-

FIG. 887. — PUVIS DE CHAVANNES: MARSIGLIA PORTA DELL'ORIENTE.
*Museo di Marsiglia.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 888. — CAROLUS-DURAN: L'ASSASSINATO.
*Museo di Lilla.* — (*Fot. Hachette*).

sfera è quella che si respira nei laboratorî della scienza; i colori sono acuti come quelli dei boccali di farmacia; le luci splendenti, esplosive, le figure agitate, elettrizzate e pazze come fiamme. Questo linguaggio spirituale tradisce a volte l'ideologia del pittore: alcuni motivi perdono la loro gravità serena con questo stile trepidante. Il Besnard conserva mirabilmente la forma fra i riflessi inconsistenti; gli sprazzi luminosi seguono il modellato; i tocchi leggeri del pennello continuano il disegno anche quando le fantasie del colore si spengono. Infatti egli ha eseguito magnifici ritratti, nei quali la personalità del modello non si perde nel gioco capriccioso dei riflessi, fra le stoffe ed i fiori (fig. 906, 907). Gastone La Touche, Luigi Picard, la signora Dufau, lo Chéret, usano ancora questa decorazione simile a un fuoco d'artificio. Inventato da naturalisti accaniti, il linguaggio impressionista serve ora alle fantasie della pittura. La finzione poetica si svolge dalla sensazione: una fiamma è sorta dalla materia.

Enrico Martin ha cercato ed ha trovato uno stile decorativo che accompagna al realismo d'un Roll la luce diffusa dell'impressionista, l'ampiezza ed il ritmo calmo del Puvis de Chavannes. Uomini del nostro tempo, contadini o cittadini, assumono atteggiamenti che sembrano spesso pretenziosi per personaggi che non vestono la toga. Essi hanno gli occhi volti al cielo, il passo strascicato come stanchi aedi; ma la volgarità delle figure si perde nella straordinaria bellezza del paesaggio e nella poesia della luce. Enrico Martin non ha continuato la colorazione piatta del

FIG. 889. — BASTIEN-LEPAGE: NEL FIENO.
*Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

Puvis; egli dipinge a tocchi indipendenti, che fanno vibrare l'atmosfera, senza togliere alle sue vaste composizioni la solidità dell'insieme: pittura a mosaico che egli apprese certamente nella sua Tolosa natale, la città « puntinista » costruita di piccoli mattoni e lastricata con piccoli ciottoli (fig. 910, 911). Questa pittura a puntini si attenua, si cancella e muore nei paesaggi silenziosi del Le Sidaner, nei teneri e misteriosi ritratti di Ernesto Laurent.

FIG. 890. — MANET: IL BAR DELLE FOLIES-BERGÈRES. (*Fot. Hachette*).

Il disegno, quale lo usavano gli artisti dopo il Rinascimento, è un modellato astratto, quasi un « progetto » di scultura. Esiste ora un impressionismo della linea, analogo a quello della luce e del colore. Come la tecnica dei toni divisi, questo disegno appare già nell'arte del Delacroix; esso non rende soltanto la forma, ma anche il movimento, non cerca la realtà stabile dietro l'apparenza mutevole, accetta l'imprecisione, il disordine, sacrifica l'esattezza letterale al carattere tipico. Gli albums giapponesi gli hanno insegnato la dislocazione della linea, le prospettive indecise, le composizioni asimmetriche e tutte le stranezze della messa in scena che possono riprodurre aspetti istantanei delle figure che passano nel nostro campo visuale. Uno dei maestri di quest'arte è il Degas. Egli scelse ciò che v'ha di più imprevisto nella realtà, e di più artificiale nella nostra società, il mondo delle corse e dei teatri, i fantini in groppa ai focosi puro sangue, oppure le pirolette delle danzatrici in veste da ballo (fig. 905).

FIG. 891. — MANET: LA COLAZIONE SULL'ERBA. *Collez. Moreau-Nélaton.* — (*Fot. Hachette*).

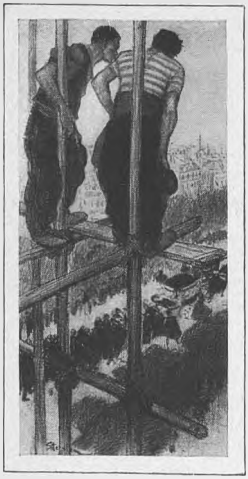


FIG. 892. — STEINLEN: MURATORI CHE GUARDANO PASSARE UN FUNERALE. *Museo del Lussemburgo.* (*Fot. Hachette*).

A questa scuola appartiene il Forain; egli descrive il mondo della borsa, della politica e del teatro e mette a contatto le potenze moderne, il finanziere, il deputato, la ballerina; è il Daumier del nostro tempo; ma il Daumier era ancora un romantico, bollente d'indignazione generosa; il disegno del Forain, rozzo e incisivo, ha nelle sue linee brutali una specie d'ironia insultante e gelida. Non dobbiamo annoverare fra questi ricercatori di tratti caratteristici anche il Raffaelli, il disegnatore delle campagne deserte e delle vie brulicanti dei mendicanti cenciosi e dei piccoli bottegai? (fig. 898). Lo Steinlen non è un disegnatore di questa famiglia. Suo antenato sarebbe piuttosto il Millet, che sapeva racchiudere tutta un'esistenza di miseria in un pesante profilo (fig. 892).

L'impressionismo portava un linguaggio nuovo, ma non un nuovo pensiero. Esso risulta da un'analisi visuale; i pittori hanno preso quasi degl'appunti registrando effetti strani; ed ora molti di essi, rientrati nello studio, meditano opere più profonde, senza però respingere questa preparazione. Fra questi primi gruppi di novatori si distinguono facilmente due tendenze. Gli uni conservano i colori chiari, ma ricercano meno esclusivamente l'esattezza dell'effetto luminoso: pittori come il Cézanne, il Gauguin e Maurizio Denis sembrano più preoccupati di effetti decorativi o espressivi. Hanno l'orrore di quel naturalismo dal quale sono usciti e accettano la brillante tavolozza dei loro predecessori, ma per trarne un insieme decorativo; alcuni, come il Denis, si sono avvisti che questi colori puri ricordavano l'azzurro, la fiamma rossa, e il bianco liliale di Fra Angelico; essi stendono dunque i colori dell'iride

FIG. 893. — MANET: LA DONNA DALLE CILIEGE. *Collezione Durand-Ruel.*

in larghi toni interi, come quelli d'un arazzo o d'un affresco di Giotto. Gli oggetti non si perdono più nell'atmosfera, le forme sono racchiuse da linee marcate e deliranti. Il Monet vedeva le forme nella luce, ma ci lasciava abbastanza liberi di ritrovare un modellato corretto sotto il gioco dei riflessi. I rozzi filamenti che indicano le forme della scuola del Cézanne e del Gauguin non ci permettono di raddrizzare nemmeno col pensiero le loro case titubanti e le figure storpiate. Non è probabile che questi artisti ci facciano rinunciare a quella specie di grammatica del disegno che fu accettata fin dal tempo del Rinascimento. Le sue leggi derivano dalla nostra visione, come la sintassi deriva dal pensiero. Tali abitudini non si possono perdere che in una profonda disgregazione intellettuale, come quella che ha posto fine al mondo antico. Questa barbarie affettata può essere veramente feconda solo in paesi dalla coltura incompleta: in Francia essa sarà soltanto un gioco momentaneo di decadenti.

FIG. 894. — ROLL: IL CENTENARIO DEL 1789. *Museo di Versailles.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 895. — ROLL: NUTRICE. *Museo d'Amiens.* (*Fot. Hachette*).

Ma l'avvenire si ritrova in un'altra direzione. Nel tempo delle tele impressioniste più luminose, si riconobbe un gruppo di giovani pittori dalle tonalità oscure dei loro quadri. Il Cottet, il Simon, il Ménard, il Dauchez ed altri che li imitarono, abbandonano l'aria aperta per lo studio e fanno di nuovo una pittura da museo con ombre energiche e raffinatezze d'esecuzione che non si contentano di ritrarre la natura. Infatti essi non sono impressionisti: non sono nemmeno realisti nella maniera del Courbet; non copiano oggetti indifferenti e i loro quadri non sono semplici studi ingranditi e sviluppati, ma composizioni organizzate fortemente per esprimere un carattere; se nella loro tecnica essi ricor-

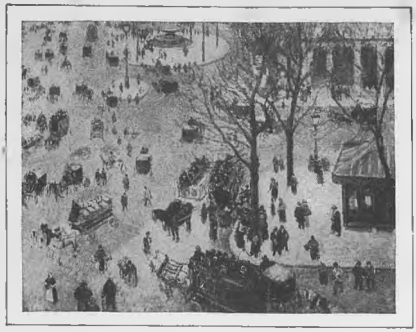


FIG. 896. — PISSARRO:
PIAZZA DEL TEATRO FRANCESE.
*Collezione Durand-Ruel.*

dano talvolta il Courbet è però lo spirito del Millet che informa la loro arte. Essi hanno spento il fuoco artificiale dell'impressionismo, perchè la sua fantasia chimerica e mutevole impedisce di vedere la solidità delle cose; una policromia vivissima abbaglia lo sguardo, lo trattiene e il pensiero è distratto da quella musica rumorosa: il colore oscuro invece non ci toglie dalla nostra meditazione e in quel silenzio arriviamo meglio a formulare un'idea. Essi cercano la fisionomia costante delle cose sotto le variazioni delle stagioni e delle ore. Essi tolgono alla terra il piacevole aspetto che le danno la luce e la verdura: vogliono rivelarci l'ossatura permanente del suolo e dimostrano una gran predilezione per la Bretagna, il paese che meno si trasforma col mutare dei momenti e delle stagioni. Fra gl'innumerevoli quadri esposti ogni anno al Salone di Parigi con lo scopo di rappresentare le varie province francesi, i più caratteristici sono certamente quelli del Ménard per il Mediterraneo e quelli del Simon, del Dauchez e del Cottet per la Bretagna. Abbiamo proprio dinanzi agli occhi quella landa incolore, dal rilievo duro, in cui sembra scorgere ancora la traccia dei rivolgimenti geologici; talvolta appare anche l'Oceano d'acciaio, e una baia d'acqua verde penetra fra le rocce. A misura che si avanza verso la punta del Raz, la vegetazione si fa più rada, e il suolo resta nudo. Le case grigie, pallide, dipinte di bianco, hanno le tinte scialbe di un'alba invernale: è già il

FIG. 897. — DAGNAN-BOUVERET:
I COSCRITTI.
*Palazzo Borbone.* — (*Fot. Hachette*).

colore della tempesta e della pioggia. I Bigoudins dagli atteggiamenti duri, dai costumi neri dalle facce vermiglie, fosche nella gioia come nel lutto, appartengono al paesaggio come le linee delle nubi bianche e grigie che pesano sull'orizzonte, come i muricciuoli di pietra che disegnano le ondulazioni del terreno e racchiudono campi senza coltura. Si scorge nel Dauchez e nel Ménard il desiderio di generalizzare la fisionomia del paesaggio: essi lo liberano dai particolari contingenti, rappresentano nel suo insieme l'aspetto del golfo, del lago, della foresta o della rovina. L'imagine che ci offrono non ha quel carattere frammentario, accidentale, episodico di un motivo dipinto dal vero; essi colgono il paesaggio nella sua essenza col pensiero piuttosto che con gli occhi. Un monumento antico viene spesso ad imporre quest'idea di eternità. Allo stesso modo i classici francesi del Seicento, il Poussin e il Lorenese, « componevano » Arcadie e porti nella luce del sole cadente. Per « organizzare » questi paesaggi non basta veder bene e copiare bene, bisogna sentire l'intima logica che ha dato forma alle cose; i paesaggi composti da Claudio di Lorena o da Giuseppe Vernet racchiudono più d'un controsenso geologico; questi pittori invece non ne commettono più. Essi sanno come si formano i terreni, come le rocce si spezzano, come si gonfiano le nubi e come si depone la sabbia: nel suo disegno il pittore definisce la personalità di una roccia o d'una nuvola e rivela l'anima dei luoghi (fig. 912-915).

FIG. 898. — RAFFAELLI: INVITATI CHE ASPETTANO IL MATRIMONIO.
*Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 899. — CL. MONET: RITRATTO DI DONNA.
*Museo di Berlino.*
(*Fot. Durand-Ruel*).

L'impressionismo s'era fermato alla superficie mutevole delle cose,

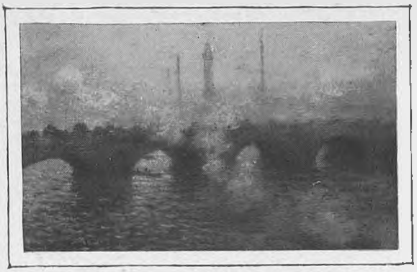


FIG. 900. — CL. MONET: IL PONTE DI LONDRA.
*Collezione Durand-Ruel.* — (*Fot. Hachette*).

alle apparenze che non interessano affatto l'intelligenza o il sentimento. Esso fu per la pittura quel periodo di pura osservazione che hanno attraversato tutte le forme di lavoro intellettuale. L'impressionista coglie dalla natura effetti giusti, come l'erudito compila regole e nozioni per le quali si richiede solo l'esattezza. Ma lo spirito francese non saprebbe rassegnarsi, nemmeno in pittura, ad essere un semplice apparecchio registratore. Oggi infatti si direbbe da molti indizî che l'arte voglia riaffermarsi e riprendere l'attitudine classica: la nobiltà dell'arte non deriva forse dal fatto che il pensiero umano vi è continuamente presente? Ma questo nuovo classicismo non ha rinnegato l'eredità romantica e naturalista: dopo le contemplazioni romantiche, le cose stesse sono penetrate di sentimentalismo e le risorse pittoriche dei naturalisti sono ormai conquistate per sempre. Mentre i classici osservavano soltanto il viso e gli atteggiamenti del corpo, questa inchiesta si era estesa ai regni inanimati e i pittori stanno ora per scoprire le relazioni della materia e del pensiero perfino nella fisonomia dei terreni e del cielo. In questo naturalismo limitato riconosciamo un'antica tradizione francese, trasmessa dal Millet e dal Puvis de Chavannes: l'intelligenza classica francese assorbe dai fatti solo quel tanto che ne può assimilare senza turbare la sua lucidità. Un sistema anche misero ci soddisfa più che una massa di verità disorganizzate. Lo spirito di sistema abita l'arte e la scienza: in cerca di verità e di bellezza, si sottomette alle cose solo per dominarle.

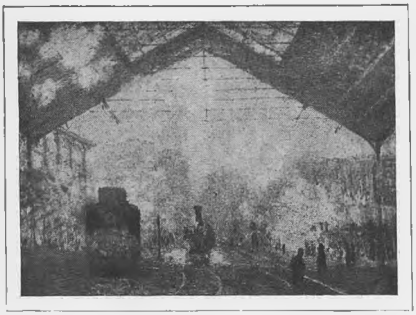


FIG. 901. — CL. MONET: LA STAZIONE DI SAN LAZZARO.
*Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 902. — SISLEY: EFFETTO DI NEVE.
*Collezione Durand-Ruel.* — (*Fot. Hachette*).

Nessuna delle maniere pittoriche passate in rivista è oggi assolutamente tramontata: i rappresentanti degli stili successivi sono spesso vicini nelle esposizioni annuali. Così la difficoltà di definire la scuola contemporanea francese non deriva tanto dal fatto che, vivendo in mezzo agl'individui, non possiam distinguere i gruppi. La parola scuola non ha più il suo significato antico.

Un tempo essa designava famiglie di pittori avvicinate da uno stesso ideale e da pratiche analoghe. Così lo stato non si concepiva senza l'uniformità, l'individualismo ha distrutto lo stato e la scuola nei sensi antichi di queste parole. Una solidarietà d'altro genere unisce ora gli uomini di un gruppo e gli artisti di una scuola. Nessuna delle specie successive della bellezza è scomparsa dalla città delle arti, e tutti i partiti che furono successivamente al potere sono ancora rappresentati. Una tolleranza generale attenua le rivalità di questi antichi nemici: non vi sono più ne vincitori nè vinti, e la complessità della società risponde a quella degli stili: vi sono ammiratori per tutto. L'unità della scuola francese, se esiste, non può più essere ricercata in una comunanza di carattere: l'eclettismo del gusto e la concorrenza violenta che accentua le originalità, disperdono i talenti e li oppongono, invece di farli convergere verso uno stesso ideale.

FIG. 903. — SISLEY: RIVE DI UN FIUME.
*Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

Ma tra queste forme d'arte così differenti, esiste una specie di solidarietà per contrasto e quasi una divisione nel lavoro artistico. Il realismo d'un Thierry Bouts e l'idealismo d'un Mem-

FIG. 904. — RENOIR: LA COLAZIONE. *Collezione Durand-Ruel.*

ling, il realismo d'un Filippo Lippi e l'idealismo d'un Fra Angelico si distinguevano per mezzo di delicate sfumature. Le differenze individuali non disturbavano la pittura fiamminga o fiorentina nell'andamento generale. Quale divergenza invece fra il naturalismo brutale di un Courbet e il mondo sognato da un Puvis de Chavannes! Entrambi deviano con uguale decisione dalla via comune. L'arte di un'epoca risponde a bisogni costanti; i caratteri estremi si sviluppano solo suscitando antitesi. Se non ci fosse che un solo stile non potrebbe essere quello del Degas, nè quello del Millet, del Puvis o del Rodin. Le fantasie del Monet hanno reso opportuni i notturni scoloriti del Carrière; l'estrema abilità degli uni fa piacere per contrasto le ingenuità di talune goffaggini. La scultura, che par formata sul vero, ci rende care le audacie espressive del Rodin. Troviamo disperse, in opere violentemente contrastate, qualità dissimili che gli uomini di un tempo volevano trovare riunite in una stessa opera. Le energie dell'arte francese non si sviluppano più in un fascio compatto; esse si ramificano in mille rami diversi: ma l'organismo non parrebbe in equilibrio se essi non crescessero intorno al tronco centrale con simmetria. Non è più la regolarità di un giardino francese, ma l'organizzazione più densa della foresta, nella quale ogni germoglio tende verso la luce.

FIG. 905. — DEGAS: LA BALLERINA. *Museo del Lussemburgo.* (*Fot. Hachette*).

In questa lotta confusa due forze stanno di fronte; dalla loro opposizione risulta l'equilibrio, la forza di resistenza che

BESNARD: RAGAZZE.

(*Collezione di G. Dreyfus*).

FIG. 906. — BESNARD : SERA DELLA VITA.
MUNICIPIO DEL PRIMO CIRCONDARIO.
(*Fot. Hachette*).

è sopratutto regolatrice e la forza di movimento. L'elemento conservatore è rappresentato da coloro che temono sopra ogni cosa il sacrificio delle virtù tradizionali, il patrimonio della scuola, l'abilità di esecuzione, tutte le qualità acquistate col lavoro delle generazioni e trasmesse con l'insegnamento. Gli innovatori, specialmente i più arditi, trattano senza riguardi questa rispettabile eredità. Essi parlano audacemente un linguaggio artistico creato da loro. Ma appunto l'individualismo troppo aggressivo ci mostra la necessità d'una forte tradizione. Il freno conservatore è necessario quanto lo slancio rivoluzionario ; se l'uno o l'altro venissero a mancare, l'arte diverrebbe stagnante oppure divagherebbe. Il vero innovatore è colui che, carico di tutto il peso delle tradizioni, trova in se stesso ancora una forza bastante per avanzare.

Nella scultura la tradizione contro il naturalismo è anche più forte; la tendenza naturalista vi appare nella seconda metà dell'Ottocento; ma la scultura si evolve lentamente. Il linguaggio della pietra e del bronzo è men docile di quello del colore: le condizioni materiali non cambiano e la tradizione s'impone qui con più chiara autorità. La pittura aveva già raggiunto ed abbandonato vari aspetti del « realismo integrale », mentre la scultura continuava a fare gli stessi sforzi per adattare sempre più fe-

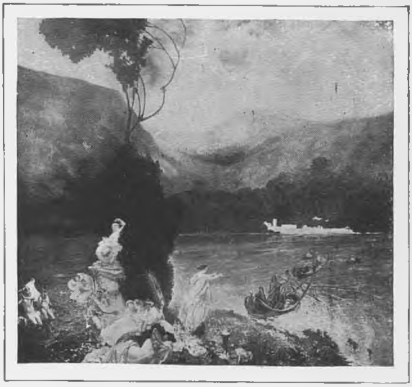


FIG. 907. — BESNARD : L'ISOLA FELICE.
*Museo delle Arti decorative.*
(*Fot. Hachette*).

FIG. 908. — GIACOMO BLANCHE: IL PITTORE THAULOW E LA SUA FAMIGLIA. *Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

delmente il modellato alle forme della vita e per renderlo più espressivo nei moti della passione.

Verso la metà del secolo la scultura aveva già vinto l'emozione romantica. Giovanni du Seigneur e il Préault non erano riusciti a domare la materia. Senza dubbio il Rude aveva agitato le sue figure con passioni moderne, ma ispirandosi solo agli atteggiamenti dell'eroismo antico. Solamente il Barye aveva adoperato uno stile più libero, perchè scolpiva la muscolatura delle grandi belve. Ma per il corpo umano, dal Cortot al Pradier, dal Pradier al Guillaume, la scultura conserva il modellato rotondo e le proporzioni greco-romane. Le figure di Eugenio Guillaume (1822-1905) sembrano dimostrare che le forme della vita sono quelle di una geometria imperfetta: egli riconduceva le forme più irregolari a un piano semplice e dalle figure vere e vive traeva un modellato unico. Fondeva nel bronzo i più bei tipi romani ed amava tagliare nel marmo le lunghe barbe ondulate o le molli pieghe della toga. Le sue opere, d'una distinzione purissima e un po' fredda, son quelle d'un allievo degli antichi. Ma, come spesso succede, i maestri hanno lasciato al discepolo sopratutto una intelligenza critica; egli ha attinto alla sorgente antica il gusto, l'eleganza e la correttezza, ma non il segreto di riprodurre la vita.

FIG. 909. — CARO-DELVAILLE: MIA MOGLIE E LE SUE SORELLE. *Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

Ma l'influsso fiorentino venne a correggere l'influsso antico. Andando a Roma, gli artisti francesi si fermarono a Firenze e vi scoprirono la scultura del

FIG. 910. — ENRICO MARTIN : FALCIATORI.
*Campidoglio di Tolosa.* (*Fot. Crevaux*).

Quattrocento; essi compresero, davanti a quelle opere secche e nervose, che vi era molta mollezza nella facilità greco-romana. Il realismo così artistico del Ghiberti, di Donatello e del Verrocchio ha ispirato in modo assai felice tutta una generazione di scultori francesi. Si vedono apparire le figure di bronzo dai profili eleganti, dalle estremità sottili : dopo le rotondità molli delle Veneri ecco la finezza franca dei David e dei S. Giovanni fiorentini ; dopo la muscolatura eroica, la magrezza elegante dell'adolescente; dopo il modellato uguale del nudo, la cesellatura preziosa dei dettagli. Il Falguière, il Frémiet, Paolo Dubois, Eugenio Barrias, il Gérôme, Antonino Mercié hanno risuscitato questo stile, ciascuno a suo modo. Quest'influsso fiorentino si è esercitato di più sulla scultura che sulla pittura; i cesellatori del Quattrocento hanno insegnato espressioni veramente nuove

FIG. 911. — ENRICO MARTIN : IL VECCHIO PASTORE.
*Sorbona.* (*Fot. Crevaux*).

FIG. 912. — COTTET: MESSA BASSA IN BRETAGNA.
[*Petit Palais.* — (*Fot. Hachette*).

agli scultori, mentre invece la imitazione dei preraffaeliti non ha potuto dar luogo ad una scuola di pittura vitale. Le forme atletiche e gli atteggiamenti arditi di Michelangelo hanno pure ispirato opere movimentate e potentemente espressive. Talvolta il Carpeaux fa pensare a Michelangelo. Paolo Dubois ha posto agli angoli della tomba del generale Lamoricière, nella cattedrale di Nantes, quattro figure di bronzo, gravi e meditative come quelle della cappella dei Medici (fig. 916): più d'una volta Renato di Saint-Marceaux ha tradotto nel marmo la bellezza altera, l'eleganza e la fierezza delle nudità della Sistina.

E non ritroviamo forse lo spirito fiorentino anche in quei mirabili artisti che hanno dato tanto lustro all'arte della medaglia, lo Chaplain e il Roty? La cesellatura fiorentina apprese loro a fissare il nerbo della vita nelle linee del metallo. Lo Chaplain ha scolpito effigi energiche, in cui il solido rilievo della grande scultura è racchiuso fra contorni puri come quelli d'un disegno dell'Ingres: quasi riassunti definitivi conformi alle esigenze di quest'arte breve (figura 918). Sulle medaglie del Roty la finezza delicata delle forme dà alle allegorie un fascino di giovinezza, una freschezza inattesa in questi piccoli quadri di metallo. Lo stile fiorentino, che univa tanto sapientemente il senso della vita e la raffinatezza dell'arte, aiuta così la scultura francese a liberarsi dalla banalità maestosa e dalla nobiltà inerte (figura 920).

FIG. 913. — R. MÉNARD: IL LAGO.
*Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 914. — SIMON: LA PROCESSIONE.
*Museo del Lussemburgo.* — (*Fot. Hachette*).

Le imagini della vita presente, come gli esempi del passato, hanno dato agli scultori l'ardire dell'innovazione. La stessa generazione vide sorgere il naturalismo nella scultura come nella pittura. Mentre l'arte aggressiva del Courbet sollevava lo scandalo, il Carpeaux (1827 - 1875) imprimeva alle figure vive la foga del suo temperamento. Ma il mondo nel quale visse raffinò il suo spirito senza spezzare il suo vigore. La società vivace e sensuale del Secondo Impero, eleganza altera delle principesse o grazia di ballerine, fu ritrattata da questo robusto impastatore d'argilla. Anche alle figure mitologiche egli dava la vita carnale e non il modellato comune e un po' astratto della statuaria classica. Il suo gruppo d'Ugolino fa pensare ai giganti tormentati di Michelangelo e le sue ninfe ridenti a quelle paffute del Clodion. Le sue impressioni si sono fissate ancor calde nel bronzo o nella pietra perchè egli si limitava a tradurre sensazioni fisiche, il fremito del piacere, la fiamma dello sguardo, il riso dell'allegria, l'eccitazione muscolare della danza. Le sue « quattro parti del mondo » sono pure danzatrici vivaci. La sua vera musa fu Tersicore, o piuttosto le belle donne ch'egli vedeva ballare nei saloni delle Tuileries (fig. 921-924).

Il Carpeaux aveva ritrovato il movimento e il calore della vita; la sua opera contiene un insegnamento che fu immediatamente compreso. Uno spirito fiammingo si rivela nell'opera di questo scultore di Valenciennes. È la vivacità tolosana che sembra risvegliare quella

FIG. 915. — DAUCHEZ: I PINI DI LESCONIL.
(*Fot. Crevaux*).

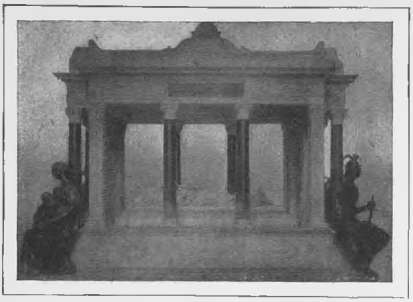


FIG. 916. — P. DUBOIS: TOMBA DEL LAMORICIÈRE.
*Cattedrale di Nantes.* — (*Fot. Hachette*).

dei suoi continuatori.

Il Falguière aveva parlato dapprima il linguaggio acuto e nervoso di Firenze; lasciò poi vedere sempre di più la sua predilezione per i forti nudi femminili ai quali il suo scalpello dava vita persino all'epidermide. I suoi modelli dal naso corto, dalla fronte bassa, dai seni rigidi e dalle membra attive, prestano la loro vitalità robusta e la loro allegrezza fisica alle altere figure di Giunone o di Diana cacciatrice (fig. 933). Il genio d'Antonino Mercié è sempre di notevole agilità, sia che voglia mostrare spirito, malinconia o tenerezza (fig. 925, 932). L'Injalbert è trascinato da un brio degno del Rubens; più d'uno scultore meridionale ha saputo così portare nella pietra il tocco pieno di spirito e un po' del colore del pittore. Nessuno d'essi ha sacrificato la purezza classica della forma; in tutti la materia respira e si agita.

Se la scultura francese s'orienta verso nuovi destini, lo si dovrà sopratutto allo sforzo del Dalou (1838-1902); la sua opera riassume una larga evoluzione della scultura francese. Egli fu dapprima un abile esecutore, decoratore elegante, nello stile del Rinascimento caro al Secondo Impero. Ma una vitalità possente s'agita in lui; egli non si cura delle preziosità raffinate dello stile e talvolta il suo brio focoso lo trascina a qualche volgarità. Si sente passare il soffio del Rude; ma dopo il Rude la materia della scultura ha preso il calore e la mollezza della carne; il modellato del Dalou non ha più la muscolatura dai piani netti degli eroi antichi, ma le gonfiezze e le sporgenze mobili delle figure del Rubens. Il Dalou sarà

FIG. 917. — GÉRÔME: BONAPARTE.
*Museo del Lussemburgo.*
(*Fot. Hachette*).

FIG. 918. — CHAPLAIN: MEDAGLIA DI V. HUGO. (*Fot. Giraudon*).

pure uno degli artisti che contribuiranno maggiormente a trovare una plastica espressiva nel costume moderno. Egli non ebbe il tempo di terminare il « monumento agli operai » che meditava; i suoi numerosi preparativi non saranno stati vani.

Dopo il Rinascimento la scultura ha visto nel corpo umano una macchina magnifica ed inutile; divinità ideali posano con eleganza, ardiscono talora gesti appassionati per mostrare la loro agilità e la loro forza, ma non fanno mai gli sforzi del lavoro. Il Millet insegnò quanto può essere maestoso e commovente il gesto del seminatore, del mietitore, della portatrice d'acqua o la marcia stanca delle spigolatrici. Solo dopo il pittore, lo scultore scoprì a sua volta che non v'è nulla di più logico e di più solida armonia, che la figura di un lavoratore della terra piegato sulle gambe, o d'un fabbro intento a martellare. Il Dalou è uno di quelli che hanno insegnato agli scultori francesi la bellezza espressiva d'un corpo tutto teso ad uno sforzo utile. Giovani scultori, come Enrico Bouchard, Ruggero Bloche, mostrano ogni giorno quanto vigore o quanto fascino sentimentale possa avere una scultura che fa vivere l'uomo dell'officina e l'uomo dei campi (fig. 938, 939).

FIG. 919. — DANIELE DUPUIS: LA SORGENTE. (*Fot. Hachette*).

FIG. 920. — ROTY: IL MATRIMONIO. (*Fot. Hachette*).

Nell'ultimo quarto dell'Ottocento, il linguaggio della scultura s'è fatto anche più ricco e più agile. Gli innovatori ci hanno sconcertato talvolta con le loro audacie; ma tuttavia molte di esse si fanno accettare a poco a poco. Il più originale e il più potente

FIG. 921. — CARPEAUX: IL MARCHESE DE LA BORDE. *Museo del Louvre.* — (*Fot. Hachette*).

di questi scultori è stato il Rodin; una folla di giovani artisti lo ha preso per guida e la sua opera può servire a caratterizzare l'evoluzione più recente della scultura francese. La sua arte ha una specie di lirismo che urta talvolta la nostra concezione oggettiva delle forme. Le fantasie colorite dell'impressionismo stupivano forse meno perchè non sembravano in disaccordo coi capricci della luce. Ma nella scultura, più che nella pittura, il sentimento di una verità oggettiva non ci abbandona mai. Ora il Rodin piega spesso arditamente il modellato alla volontà del suo genio; egli non è più realistico di quanto lo fosse in pittura il Delacroix; ha provato di conoscere a fondo la scienza anatomica, ma non è la scienza che lo dirige; egli riconduce le forme della vita alle sue proprie concezioni e sacrifica senza scrupolo ciò che noi chiamiamo l'eleganza o la correttezza; i piani ch'egli scolpisce, le linee che accentua non si vedrebbero in una fotografia o in un calco. Spesso i corpi rimangono non finiti, accennati appena nella materia, perchè egli ha giudicato sufficienti queste forme incomplete per rendere la sua idea. Contorni più esatti preciserebbero le individualità senza aggiunger nulla alle forze sorde che s'indovinano sotto i rigonfiamenti e le depressioni del marmo. I giganti di Michelangelo racchiudono una vitalità altrettanto focosa senza perder mai l'eleganza sovrana. I loro gesti mostrano il languore della stanchezza o la tensione dello sforzo; le figure del Rodin vanno oltre questi limiti. Questi corpi restan quasi stanchi dei contorcimenti dei loro muscoli ribelli, perchè espri-

FIG. 922. — CARPEAUX: LA DANZA. *Facciata dell'Opera.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 923. — CARPEAUX E FRÉMIET: LA FONTANA DELL'OSSERVATORIO. (*Fot. Hachette*).

mono il parossismo delle passioni umane, dalla voluttà fino alla tortura. Queste masse affaticate, intrecciate, ripiegate ch'egli ritorce e allarga a suo piacere, suggeriscono volontà e sofferenze più forti di loro. Non è cosa assurda sommergere così la personalità umana in un mondo di forme e di linee che la sorpassa; l'armonia fisica e morale di una individualità può venire sconvolta dalle tempeste passionali. Le membra di bronzo dei *Borghesi di Calais* appaiono rozze e gravi, le mani diventano troppo pesanti e larghe, all' estremità delle braccia troppo lunghe; i piedi appoggiano sul suolo in modo da sembrare che non possano sollevarsi; e il *Pensatore* gigantesco, rugoso come una pietra druidica, riunisce tutte le sue forze da troglodita e contorce i suoi grossi muscoli di metallo per una povera luce di pensiero. Invece il bel marmo fino appare morbido, tepido, fluido per render meglio la tenerezza e mettere maggiore aderenza e maggior carezza nei contatti (fig. 935-937).

Quest'arte, in cui vengono realizzate le ambizioni care al Romanticismo, si oppone francamente alla scultura classica. Dopo il Rinascimento, tutti, persino i più focosi, come Michelangelo o il Puget, non dimenticano la correttezza e la bellezza. Se il Rodin ha avuto antenati possiamo trovarli nel Trecento o nel Quattrocento, nel tempo in cui, finito l'idealismo gotico, quello classico non era ancora nato. Allora, artisti forti come Claus Sluter e Donatello, poterono scatenare l'indomabile violenza del loro genio in figure impetuose. Per un'arte così libera da ogni freno, vi è il pericolo di non es-

FIG. 924. — CARPEAUX: UGOLINO. *Museo del Louvre*. (*Fot. Hachette*).

FIG. 925. — A. MERCIÉ: DAVIDE. *Museo del Lussemburgo.* (*Fot. Hachette*).

ser sempre intelligibile. Nell'ordine artistico, come in quello sociale, le individualità anche possenti devono accettare in parte la disciplina comune. Non è un forzare il linguaggio delle forme, l'obbligarlo ad esprimere un carattere anche a costo di una scorrettezza? Lo scultore che vuole il suo modellato tenero o patetico per se stesso, rischia di non essere compreso, come lo scrittore che fa una musica con le sue parole. Non c'è concordanza necessaria tra i mezzi e lo scopo. Se il pensiero è insufficiente, l'opera resta amorfa, e ci si presenta solo la materia inerte. Un'arte come questa non tollera le debolezze del genio: quando l'ispirazione viene a mancare, l'artista non ha, per sostenerla, le risorse realistiche e le regole del gusto della scultura corrente. Il lirismo del Rodin è tollerabile solo in pochi dei suoi discepoli: solo gli artisti di genio possono infrangere le regole tradizionali di scienza e di saggezza: la maggior parte dei mortali ha bisogno di rispettare la sintassi sotto pena di parer in delirio.

Una tale arte risponde troppo bene alle tendenze individualiste moderne per non esercitare un fortissimo influsso sulla nostra giovane scuola. Vi è ora nella scultura una maniera che conserva le impazienze, le asprezze e le nervosità dell'esecuzione. Gli impastatori d'argilla hanno avvicinato il loro stile a quello dei cesellatori e dei marmorari. Il bronzo poi fissa e dà un accento talvolta brutale alle impronte fortuite del pollice e dello sbozzatoio. I segni accidentali dell'esecuzione, fissati nella materia definitiva, conservano ad una figura di metallo il brio d'un abbozzo. La scultura contemporanea perde sempre più l'eleganza un po' uguale e la serenità delle opere anteriori. In più d'uno scultore dal talento originale, Pietro Roche, il Barcau, il Bouchard, il Landowski, il Ségoffin, Ruggero Bloche....

FIG. 926. — DUBOIS: CANTORE FIORENTINO. *Museo del Lussemburgo.* (*Fot. Hachette*).

si può vedere come in questo sforzo per rendere gli aspetti dell'uomo moderno e i suoi sentimenti, la scultura sia felicemente riuscita: anche in gruppi d'aspetto ingrato si nota molta sensibilità ed emozione. Eccellenti allievi di questa scuola hanno cercato di conciliare la correttezza elegante e la ricerca del rilievo espressivo. Questo impressionismo della scultura, come quello della pittura, ha trasformato lo stile anche in quelli che non l'approvavano.

FIG. 927. — CARPEAUX: ABBOZZO DEL GRUPPO DI FLORA. — (*Fot. Hachette*).

Non ostante la sua fecondità, la scultura moderna mostra qualche incertezza di vocazione. Quando le esposizioni si chiudono, che cosa avviene di questa folla di statue che si rinnova ogni anno? Alcune vanno nei musei: ma benchè i musei siano fra le istituzioni più vitali della nostra civiltà contemporanea, non si può forse desiderare per la scultura una missione più utile e più stretti legami con la società? Quelli che ricordano la fioritura di statue alle porte delle cattedrali gotiche, si augurano che gli scultori abbiano di nuovo a collaborare più strettamente con gli architetti e siano sopratutto decoratori. Ma da troppo tempo essi esercitano un'arte troppo indipendente, troppo espressiva per se stessa per trovare ora nell'architettura la loro ragione di essere. I migliori degli scultori francesi, il Puget e il Carpeaux, hanno collocato sulle facciate classiche figure molto indisciplinate. La scultura moderna continuerà dun-

FIG. 928. — FRÉMIET: ORANG-UTAN E SELVAGGIO DI BORNEO. *Museum.* — (*Fot. Hachette*).

FIG. 929. — CHAPU: MONUMENTO A ENRICO REGNAULT, *Scuola delle Belle Arti.* (*Fot. Hachette*).

que a disperdersi nei passeggi pubblici e a penetrare nelle nostre case sotto la forma ridotta del gingillo.

I monumenti commemorativi le procurano le sue principali risorse. Da quando essa fornisce imagini pubbliche a questa religione dei grandi uomini, dei ricordi gloriosi o dei principî astratti che ha sostituito i santi popolari e la mitologia degli umanisti, la scultura ha ritrovato una certa utilità sociale che le mancava alla fine del Settecento. Questi documenti di pietra possono dar notizie degli oggetti della fede nella Francia dell'Ottocento e delle forme del suo ideale. L'arte del David d'Angers era diretta alle celebrità consacrate dai secoli: queste riserve del passato stanno scomparendo e innumerevoli statue glorificano ora alcuni nomi che non hanno ancora subìto la prova del tempo. Gli scultori si sforzano di variare la disposizione del gruppo, combinando più o meno felicemente il ritratto del grande uomo e le allegorie che parlano dei suoi meriti. Ma l'arte non basta a dare un'anima quando il monumento appartiene ad un culto impossibile. Un monumento pubblico deve esprimere un'idea veramente nazionale: alla sua bellezza occorre l'ammirazione della folla: se le manca quest'atmosfera di simpatia, non è più che un'opera da museo perduta all'aria aperta.

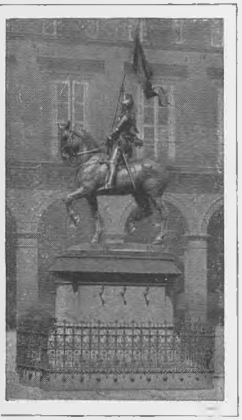


FIG. 930. — FRÉMIET: GIOVANNA D'ARCO. *Piazza delle Piramidi a Parigi.* (*Fot. Hachette*).

In compenso, ogni volta che l'idea da tradurre era grande e commovente, i monumenti furono raramente mediocri. Dopo il 1871, alcune figure hanno espresso il furore eroico e l'ostinazione disperata. Il *Leone ruggente* del Bartholdi, la *Gioventù* dello Chapu che presenta ad Enrico Regnault la palma degli eroi, la *Gloria Victis* d'Antonino Mercié, ed altri monumenti hanno offerto la loro fiera eleganza, come una

consolazione all'orgoglio nazionale ferito. Fortunati gli scultori che sanno così fissare in una bella forma l'emozione di tutto un popolo! Perfino la statua di Strasburgo, scolpita già dal Pradier per la piazza della Concordia, ha vestito la sua grazia un po' volgare, d'una specie di bellezza dolorosa. Più d'uno scultore è stato felicemente ispirato da Giovanna d'Arco, perchè dalla sua figura irradia naturalmente una gran ricchezza di sentimento. Quella dello Chapu è un'umile contadina nobilitata dal suo colloquio col mondo soprannaturale. Quella di Paolo Dubois, con la spada alzata, gli occhi volti ad una visione celeste, spinge il suo cavallo verso i nemici che ella non guarda nemmeno. Quella del Frémiet solleva il suo orifiamma, graziosa e trionfante come un S. Giorgio (fig. 930). Non v'è il pericolo che manchino i pensieri da esprimere in un paese dove la coscienza collettiva è vibrante, piena di ricordi, pronta a sentire in comune. Sta allo scultore di comprendere e fissare questi moti profondi dell'anima umana o nazionale; egli può, meglio d'ogni altro, dar forma visibile a questi grandi sentimenti, che sembrano più definiti quando il genio d'un artista ha dato loro un corpo. Gli dei del paganesimo e i santi del Medio Evo erano in gran parte creature dell'arte; nel pensiero moderno v'è tutta una religione confusa di cui la scultura può talvolta scoprire le divinità.

Fra tante opere moderne ch'esprimono sensibilità individuali, esiste qualche monumento che ci può mettere in comunione con l'anima generale della Francia. La scultura è riuscita nella sua missione. Il Dalou e il Bartholomé lasceranno testimonianze commoventi e reali come la *Marsigliese* del Rude,

FIG. 931. — FALGUIÈRE: SAN VINCENZO DI PAOLA. *Panteon.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 932. — A. MERCIÉ: IL RICORDO. *Museo del Lussemburgo.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 933. — FALGUIÈRE: DIANA CACCIATRICE. (*Fot. Hachette*).

le divinità di Versailles e i santi del Duecento.

Il Dalou compì nel 1900 il suo « Monumento della Repubblica » sulla piazza della Nazione a Parigi. La scultura, che un tempo aveva dato figura umana agli dei, che poi aveva divinizzato la regalità, tentò più volte di glorificare la democrazia. Nel 1793, nel 1848 era ancora solo una fredda Minerva, e quest'allegoria astratta conveniva non meno allo stile degli artisti che all'austerità di queste repubbliche spartane. Il Dalou ha fatto vivere una figura popolare d'una energica bellezza, col berretto frigio e, sotto il grosso tessuto della sua veste, un corpo muscoloso. Non è forse la stessa che cantava la Marsigliese nel gruppo del Rude e che nel quadro del Delacroix dava la scalata alla barricata? Ora essa è calma, trionfante, e con la mano fa un gesto di pace. Il corteo s'avanza lentamente spingendo il carro, enorme massa nella quale lo scultore ha ammassato belve maestose, ragazzi paffuti, donne del popolo che sono altrettante Fecondità, operai che sono Ercoli, una forza tumultuosa, disciplinata in una marcia irresistibile. Orribili caimani contorti dalla rabbia dovevano lanciare getti d'acqua sul corteo trionfale, ma il Gardet li ha sostituiti con animali meno aggressivi. Questo movimento, questo splendore, questo colore ricordavano il Rubens ed anche lo stile opulento del quale s'era servito il Le Brun per cantare Luigi XIV. Il Dalou, sincero democratico, ha ripreso le allegorie monarchiche per glorificare la Repubblica. Questi sentimenti moderni si accordano con le forme tradizionali e classiche; questo assalto dei cittadini alle barricate non sarebbe fuori di posto nei viali di Versailles (fig. 941).

FIG. 934. — DALOU: MONUMENTO DEL DELACROIX. *Giardino del Lussemburgo.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 935. — RODIN: MONUMENTO DEI BORGHESI, A CALAIS. — (*Fot. Hachette*).

Il « Monumento ai Morti » del Bartholomé ha mostrato recentemente che la scultura non aveva cessato d'essere il linguaggio eloquente delle profonde emozioni. La pietra eterna conviene a questo eterno tema della morte. Lo scultore ha disposto le sue figure sopra la parete di una tomba egiziana: da ogni lato, verso la porta dell'ipogeo, si trascinano figure che sono come tante forme delle lamentazioni umane. I vecchi dalle stanche membra vi vengono barcollando; giovani corpi si contorcono, si rivoltano, si stirano con una specie di languore febbrile: taluni, pazzi di terrore, si coprono gli occhi; improvvisamente uno strano coraggio si impadronisce di questi moribondi quando sono sul pendio, e scendono nella notte con una dolcezza serena. Al disotto, nella tomba, giace la coppia umana sulla quale veglia un genio con le braccia stese. Perchè questo genio dell'immortalità? Questi cadaveri non sono rappresentati dallo scultore in atto di alzarsi dalla tomba: essi non si sveglieranno, l'opera non fa presentire la resurrezione. I Giudizi universali del Medio Evo mostravano una vita nuova che usciva dalla morte: le figure giacenti del Quattrocento, gli scheletri gotici alludevano solo al disprezzo della vita del corpo e nessuno s'ingannava sul senso di queste imagini. Nulla di simile qui! Alla soglia della tomba i vivi scolpiti dal Bartholomé si lamentano perchè non possono acconsentire come gli stoici alle leggi dell'universo e perchè non hanno la tranquilla sicurezza della fede. Sono poveri uomini attaccati all'esistenza e che nulla può conso-

FIG. 936. — RODIN: BUSTO DI DONNA. *Museo del Lussemburgo.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 937. — RODIN: IL BACIO.
*Museo del Lussemburgo.*
*(Fot. Hachette).*

lare della morte. Non è qui la dolce speranza d'un credente del Duecento e l'artista non ha osato un'imagine della Resurrezione. Non si sente un poco di quell'indecisione che pesa su cerimonie rispettabili i cui vecchi riti sono stati rettificati dallo spirito filosofico, il vuoto scavato dal razionalismo in una sensibilità rimasta religiosa? Come si spiega che questo monumento così pieno di desolazione sotto un cielo indifferente non ci allontana dall'amare la vita? Gli è che lo scultore ha modellato queste figure gementi con una specie di dolcezza amorosa. Una ragazza si volge per mandare un bacio d'addio e la tristezza del suo destino è quasi illuminata dalla grazia incomparabile del suo gesto. L'arte sostituisce col suo fascino la consolazione che manca.

In queste figure d'una bellezza pagana respira il tenero dolore del Cristianesimo, e la semplicità stessa dello scultore ricorda il bello stile dei gotici francesi. Gli uomini d'oggi confondono così volentieri la volontà profonda della bellezza col dolore e con la morte. Dopo lo Chateaubriand, il nostro secolo si compiacque di questa trasposizione di nobili sentimenti e nascose sotto la magnificenza dell'arte le debolezze della fede. Mirabile monumento, ingenuo come un'opera di primitivo, eppur fremente di sensualismo moderno! Esso sorpassa la nostra epoca e si volge a l'umanità: la sua forza d'emozione crescerà a misura che i secoli vi verranno a confondersi nel dolore delle generazioni.

FIG. 938. — RUGGERO BLOCHE: IL FREDDO.
*Museo del Lussemburgo.*
*(Fot. Hachette).*

Quale altra conclusione si può dare ad un libro che segue la storia fino al momento presente ed al quale ogni anno viene ad aggiungere al sua pagina? Fermiamoci dinanzi a opere in cui si rivela una grande idea e un grande genio, opere

di significato abbastanza alto per riunire la Francia d'oggi a quella d'un tempo. Si vede bene allora come la nostra arte esprima la Francia d'ogni tempo e la sua vita profonda, poichè nella sua mirabile continuità concilia i regimi, cancella le rivoluzioni e persino i mutamenti della fede.

Ciascuno dei nostri stili fu bene a imagine delle nostre istituzioni, e l'arte francese rimane un testimonio veridico della storia di Francia. La fisionomia mutevole e sempre dolce della nostra patria apparisce nei monumenti delle nostre città, nelle vecchie pietre del nostro suolo e nelle reliquie dei nostri musei. Percorriamo questi luoghi antichi: vi sono molte varietà regionali; eccone alcuni che saranno sempre gotici poichè hanno raggiunto il loro apogeo nel Medio Evo; altri rimangono illuminati ancora dal sorriso del Rinascimento; altrove s'impone la maestà dei ricordi romani. Ma in tutte le nostre città si legge la medesima storia. Nella maggior parte di esse l'Ottocento ha posto peristili dorici sopra i palazzi di Giustizia e ha tradotto con un classicismo uniforme il nostro accentramento amministrativo. Il Settecento si riconosce dall'eleganza spiritosa con la quale ha ornato la regione francese, come in quei graziosi vescovadi, riparati all'ombra delle cattedrali. Il Seicento non è tutto intero a Versailles: ecco severi palazzi contemporanei di Luigi XIV, sulla fronte dei quali si crede di ritrovare il lealismo dei vecchi parlamentari. L'allegrezza del Rinascimento si manifesta nella sua architettura impreveduta, esuberante nelle fantasie di pietra, nelle torricelle ridenti e nei giardini luminosi. Ma lo sguardo ritorna sempre alla cattedrale gotica che s'inalza sulle case ammassate ai suoi piedi per sollevare più in alto la sua volta e per indicare il cielo con le sue guglie: testimone

FIG. 939. — DALOU: CONTADINO. *Museo del Lussemburgo.* (*Fot. Hachette*).

FIG. 940. — TH. RIVIÈRE: FRINE. PORCELLANA DI SÈVRES. *Arti Decorative.* (*Fot. Hachette*).

di ciò che può il genio francese od umano quando, nell'intimo di una società ben composta, tutte le sue forze tendono ad un sol fine. Mentre i tempi diventano sempre più oscuri nel corso dei secoli, i monumenti appariscono più chiari : fortezze feudali, invincibili un dì sulle loro rocche, indi abbattute dai cannoni del re, disperse a poco a poco dal villaggio vicino che ha co-

FIG. 941. — DALOU : IL TRIONFO DELLA REPUBBLICA.
*Piazza della Nazione a Parigi.* (*Fot. Hachette*).

struito le sue case con le rovine del castello ; monasteri abbandonati ove si è spenta lentamente nella piena luce del nostro tempo la piccola fiamma che i monaci avevano devotamente nutrita dopo il crepuscolo del mondo antico ; infine rovine romane, costruzioni imperiture dove gli uomini venivano talvolta a rifugiarsi durante la tempesta di barbarie e la cui maestà imperiosa ha dominato la storia francese. Roma è ancor presente sotto le civiltà successive. Scavando il suolo gli ingegneri trovavano spesso un altare scolpito, una testa mutilata di Gallo

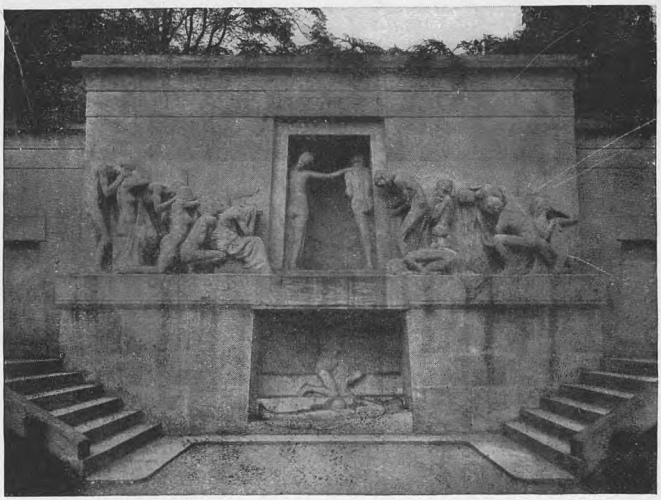


FIG. 942. — BARTHOLOMÉ : MONUMENTO AI MORTI.
*Cimitero del Père-Lachaise.* (*Fot. Hachette*).

rasato alla romana. Queste vecchie pietre si trovano poi a contatto nel piccolo museo locale con i quadri moderni che Parigi dedica ogni anno alla provincia. Sono quasi venti secoli che si percorrono così attraverso le strade sonnolenti delle prefetture francesi; venti secoli di coltura raffinata, di civiltà attiva, di vita francese, durante i quali una società si è fatta e rifatta continuamente, cercando sempre nuove forme di bellezza per adornare la sua esistenza mutevole.

BIBLIOGRAFIA. — BARON HAUSSMANN, *Mémoires du Baron Haussmann*, Paris, 1890-1893, 3 vol.; il terzo volume tratta dei grandi lavori di Parigi. — FELIX NARJOUX, *Monuments élevés par la Ville*, 1850-1880, Paris, 1881-1882, 5 vol. — TH. BALLU, *Monographie de l'Eglise de la Sainte-Trinité*, Paris, 1868; *Monographie de l'Eglise Saint-Ambroise*, Paris, 1874. — CH. GARNIER, *Le Nouvel Opéra de Paris*, Paris, 1880, 2 vol. di tavole. — C. SÉDILLE, *Charles Garnier* (*G. B. A.*, 1898, II). — L. MAGNE, *L'Architecture française du Siècle*, Paris, 1889. — H. FIÉRENS-GEVAERT, *Nouveaux Essais sur l'Art contemporain*, Paris, 1903. — A. DE BAUDOT, *L'Architecture et le Ciment armé*, Paris, 1905. — DE LABORDE, *Rapport... sur l'Exposition Universelle de Londres en 1852*. — LUCIEN LAMBEAU, *L'Hôtel de Ville de Paris*, Paris, 1909. — A. ALPHAND, *Les Promenades de Paris*, Paris, Sd., 2 album. — L. RIOTOR, *Carpeaux*, Paris, Sd. — M. DREYFOUS, *Dalou*, Paris, 1903. — L. BÉNÉDITE, *Al. Falguière*, Paris, 1902. — F. MAZEROLLE, *Catalogue des Médailleurs; Gazette numismatique française*, 1897-1904. — E. BABELON, *J.-C. Chaplain et l'Art de la Médaille au XIX siècle* (*R. A. A. M.*, 1909, II). — E. ROD, *Rodin* (*G. B. A.*, 1898, I). — F. LAWTON, *The*

*Life and Work of Auguste Rodin*, London, 1906. — JUDITH CLADEL, *Auguste Rodin, l'Œuvre et l'Homme*, Paris, 1908. — CASTAGNARY, *Salons*, 2 vol., 1892. — G. RIAT, *Courbet*, Paris, 1906. — SENSIER, *La Vie et l'Œuvre de Fr. Millet*, Paris. — A. THOMSON, *Millet and the Barbizon School*, London, 1903. — W. GENSEL, *Millet und Rousseau*, Bielefeld, 1902. — H. MARCEL, *Millet*, Paris, 1903. — R. ROLLAND, *Millet*, London, 1903. — P. DESJARDINS, *En mémoire de J.-C. Cazin* (*G. B. A.*, 1901, II). — G. LAFENESTRE, *La Peinture française du XIX siècle*, Paris, 1898. Sui rappresentanti della tradizione classica: Baudry, Cabanel, Delaunay, Hébert. — C. MAUCLAIR, *The great French Painters, 1830 to the present Day*, London, 1903. — O. GRÉARD, *Meissonier*, Paris, 1897. — M. VACHON, *Detaille*, Paris, 1896. — L. GONSE, *E. Fromentin*, Paris, 1881. — A. RENAN, *La Peinture orientaliste* (*G. B. A.*, 1894, I). — G. LARROUMET, *H. Regnault*, Paris, 1890. — CH. EPHRUSSI, *P. Baudry*, Paris, 1887. — ARY RENAN, *Gustave Moreau* (*G. B. A.*, 1886, I). — L. BÉNÉDITE, *Gustave Moreau et Burne-Jones* (*R. A. A. M.*, 1889, I). — M. VACHON, *Puvis de Chavannes*, Paris, 1896. — L. DE FOURCAUD, *Jules Bastien-Lepage* (*G. B. A.*, 1885, I). — JACQUES BLANCHE, *Fantin-Latour* (*Revue de Paris*, 1906). — LORQUET, *La Peinture française contemporaine*, Paris, 1900. — G. GEFFROY, *La vie artistique*, Paris, 6 vol. — TH. DURET, *Manet et son oeuvre*, Paris, 1902. — G. LECOMTE, *L'Art impressionniste*, Paris, 1892. — A. MELLERIO, *L'Exposition de 1900 et l'Impressionnisme*, Paris, 1900. — P. SIGNAC, *D'Eugène Delacroix au Néo-impressionnisme*, Paris, 1900. — C. MAUCLAIR, *L'Impressionnisme*, Paris, 1903. — H. VON TSCHUDI, *Ed. Manet*, Berlin, 1902. — J. MEIER-GRAEFE, *Manet und sein Kreis*, Berlin, 1903. — G. SÉAILLES, *Manet* (*Revue de Paris*, 1910). — J. MEIER-GRAEFE, *Der moderne Impressionismus*, Berlin, 1903. — W. DE LA SIZERANNE, *Questions esthétiques*, 1904. — PAUL MANTZ, *La Caricature moderne* (*G. B. A.*, 1888, I). — G. LECOMTE, *Albert Besnard* (*G. B. A.*, 1905, I). — G. SÉAILLES, *Eug. Carrière*, Paris, 1901. — G. GEFFROY, *L'Œuvre de Carrière*, Paris, 1902. Sul Gruppo Cézanne-Gauguin, cfr. gli articoli sul *Salon d'Automne* nella *G. B. A.*, e di Charles Morice nel *Mercure de France*. Sullo « stile moderno », cfr. le riviste *Art et Décoration*, *l'Art décoratif*, *The Studio*, e R. MARX, *Les Arts à l'Exposition de 1900*, *La Décoration et les Industries d'Art* (*G. B. A.*, 1900-1901). — L. DE FOURCAUD, E. GALLÉ, *R. A. A. M.*, 1902, I.

FIG. 943. — GARDET: TOPI E CHIOCCIOLA. PORCELLANA DI SÈVRES.
(*Fot. Hachette*).

# INDICE ALFABETICO


A

Abadie, 375.
Abbate (Nicolò dell'), 164.
Abbazie benedettine, 13.
Abbaye - aux - Dames (di Caen), v. Trinità.
Abbaye - aux - Hommes (di Caen), v. Stefano (S.).
Accademia reale di pittura e scultura, 194, 214 e seg., 248, 258, 298.
Accademia di Francia a Roma, 214.
Adam (Gli), 282, 284.
Agostino (Chiesa di Sant') a Parigi, 386.
Aigues-Mortes (Bastioni d'), 91.
Aix-en-Provence, 116, 117, 136, 235.
Albi (Cattedrale d'), 59, 102.
Alvernia (Arte romanica d'), 5, 19, 20, 22.
Amboise (Castello d'), 146.
Amboise (Tomba di Giorgio d'), 139.
Amiens (Cattedrale d'), 55.
Amiens (Sculture della Cattedrale d'), 74, 78, 103, 104.
Anet (Castello d'), 152.
Angelico (Fra), 430.
Angers (Cattedrale d'), 99.
Anguiers, 186.
Archivi Nazionali, v. Soubise.
Arles, 2, 6, 12, 14.
Arras (Palazzo Comunale d'), 95.
Assézat (Palazzo d') a Tolosa, 135.
Aubin (Gabriele di St.), 263.
Autun (Cattedrale d'), 14, 35, 76.
Aved, 273.
Avignone, 85, 106, 116, 136.
Avignone (Bastioni d'), 91.
Avignone (Palazzo dei papi ad), 85, 92.
Avioth (Lanterna d'), 102.
Avori, 104 e seg.
Azay-le-Rideau (Castello d'), 148.

B

Bachelier (Nicola), 135.
Bail (Giuseppe), 410.
Ballu, 386.
Baltard, 374, 386, 387.
Barbare (Origini), 8, 9.
Bareau (G.), 446.
Barrias (E.), 439.
Bartholdi, 448.
Bartholomé, 449, 451.
Barye, 371, 438.
Bastien-Lepage, 424.
Bastiglia (La), 84.
Bastioni di città, 90.
Battistero di S. Giovanni di Poitiers, 9.
Baudry (P.), 416.
Bayeux (Cattedrale di), 57.
Beaune (Spedale di), 87.
Beauneveu (Andrea), 85.
Beauvais (Cattedrale di), 56, 102.
Beauvais (Manifattura di), 258.
Bellechose (Enrico), 115.
Benigno (San) di Digione, 6, 13.
Berge (De la), 357.
Bernini, 215, 216, 225, 282.
Berry (Duca di), 85, 104.
Berry (Tomba dei duchi di), 106.
Besnard (Alberto), 428.
Besançone, 3.
Biard (Pietro), 184, 188.
Blanche (Giacomo), 412.
Bloche (Ruggero), 443.
Blois (Castello di), 147, 148.
Blondel, 234.
Boeswilwald, 375.
Boffrand, 241.
Boilly, 324, 325.
Bonaguil (Castello di), 89.
Bonnat (Leone), 410.
Bontemps (Pietro), 160.
Bonvin, 323, 401, 410.
Borboni, v. Souvigny.
Bordeaux, 5, 288, 291, 292.
Borgogna, 5.
Borgogna (Arte romanica di), 20.
Borgogna (Tombe dei duchi di), 85, 106, 109.
Bosio, 366.
Bosse (Abramo), 199.
Bouchard, 443, 446.
Bouchardon, 283, 288.
Boucher, 258, 260, 264, 393.
Bouguereau, 402.
Boulanger (Gustavo), 401.
Boulanger (Luigi), 339.
Boulle, 229.
Bourdichon (Giovanni), 120, 122, 158, 160.
Bourges (Sculture della Cattedrale di), 66, 70, 76, 77.
Bourgthéroulde, v. Rouen.
Brandt, 391.
Brascassat, 363.
Breton (Giulio), 400.
Brézé (Tomba del duca di), 139.
Broederlam, 115.
Brongniart, 310.
Brosse (Salomone di), 180, 184.
Broz (Chiesa di), 137.
Bruant (Liberale), 234, 290.
Bullant, 151.

C

Cabanel, 402.
Cabat, 356.
Caffieri, 286, 290.
Cain, 372.
Callot (Giacomo), 199.

Canova, 366.
Caravaggio, 191, 195, 200, 393.
Carcassona (Bastioni di), 91.
Carcassona (Cattedrale di), 59.
Carlo V, 84, 103, 106, 107, 113.
Carlomagno, 4, 7.
Carosello (Arco di Trionfo del), 310.
Carpeaux, 440 e seg.
Carracci, 200.
Carriera (Rosalba), 265.
Carrière, 412.
Carriès, 391.
Cartellier, 325.
Case di legno, 94.
Castelli, 87.
Castelli del Rinascimento, 143 e seg.
Cazin, 400.
Cellini (Benvenuto), 160, 162.
Cerceau (Du), 147, 151.
Cézanne, 430.
Chaise-Dieu, 123.
Chalgrin, 309.
Châlons (Simone di), 136.
Chambiges (Martino), 102.
Chambord (Castello di), 148.
Champaigne (Filippo di), 221.
Champmol (Certosa di), 107, 116.
Chantilly (Castello di), 186.
Chapelle (Ste.), 65.
Chaplain, 440.
Chaplet, 391.
Chardin, 273.
Chardonnet (San Niccolò du), 209, 224.
Charonton (Inguerrando), 117.
Chartres (Cattedrale di), 52, 67, 68.
Chartres (Sculture della Cattedrale di), 32, 67, 70, 75, 77.
Chassériau, 414.
Chateaubriand, 318, 374.
Château-Gaillard (Castello di), 87.
Chaudet, 366.
Chaumont (Castello di), 146.
Chelles (Giovanni di), 97.
Chenavard, 415.
Chenonceau (Castello di), 148.
Chéret, 428.
Chintreuil, 362.
Cistello (Abbazia di), 13.
Clodion, 275, 286.
Clodoveo, 4.
Clouet (I), 166 e seg., 198.
Cluny, 93.
Cluny (Abbazia di), 13, 21.
Cluny (Palazzo di) a Parigi, 94.
Cochin, 263, 265.
Cœur (Jacques), 86, 94.
Colbert, 213 e seg., 224, 297.
Colombe (Michele), 135.
Compostella (Santiago di), 20, 25.
Comuni (Civiltà dei), 42.
Concordia (Piazza della) 289, 367.
Conques, 15, 35.
Conquiste (Piazza delle), v. Vendôme.
Constant (Benjamin), 409, 411.
Cordes, 93.
Cormon, 405.
Cornelio da Lione, 166, 167.
Corot, 357, 396, 397, 427.
Correggio, 163, 276, 283, 410.
Cotte (Roberto di), 217, 218, 241, 242.
Cottet, 431, 432.
Coucy (Castello di), 87.
Courbet, 329, 393 e seg., 418.
Cousin (Giovanni), 135, 164.
Coutances (Cattedrale di), 57.
Coypel (Antonio), 239, 246.
Coysevox (A.), 222, 224.
Croce (Santa) di Bordeaux, 13.

D

Dagnan-Bouveret, 424.
Dalbade (Chiostro della) a Tolosa, 136.
Dalou, 372, 442, 449, 450.
Dantan, 369.
Daret, 190.
Daubigny, 362 e seg.
Dauchez, 431.
Daumier, 351 e seg., 369.
David (Luigi), 172, 305, 306, 312 e seg., 393.
David d'Angers, 368.
Debucourt, 324.
Decamps, 340, 408.
Degas, 429.
Dehodencq, 408.
Delacroix, 331 e seg., 376, 377, 395, 408, 415.
Delaherche, 391.
Delaroche, 334, 350, 414.
Delaunay, 416.
Delfina (Piazza), 179.
Delorme, 135, 144, 151, 152, 160.
Denis (Maurizio), 430.
Desportes (Francesco), 249, 268, 270.
Detaille (Edoardo), 403.
Devéria, 339.
Diaz, 361.
Diderot, 274, 287, 299, 300.
Digione, 6, 106, 110, 136.
Dinan (Bastioni di), 90.
Dinet, 409.
Dionigi (Chiesa di San), 36, 38, 39, 42, 43, 48, 63.
Domenico il Fiorentino, 135, 138.
Donatello, 439.
Dorigny, 196.
Dou (Gerardo), 268.
Drolling, 323.
Drouais, 276.
Dubois (Ambrogio), 195.
Dubois (Paolo), 439, 440, 449.
Duez, 424.
Dufau, 428.
Dufrêne, 390.
Du Monstier (Daniele), 198.
Dupré (Giulio), 361.
Dupré (Guglielmo), 187, 198.
Duran (Carolus), 410.
Dutert, 388.
Duval (A.), 347.
Dyck (Van), 249, 266.

E

Écouen (Madonna d'), 158.
Edelinck, 221.
Egmont (Giusto d'), 192.
Eisen, 263.
Eligio (Opera di Sant'), 8.
Enrico IV (Statua del Palazzo Comunale), 188.
Enrico IV (Statua del Ponte Nuovo), 187.
Epvre (Saint) a Nancy, 375.
Eustachio (Sant') a Parigi, 153.
Eutropio (Sant'), 6.
Eyck (Giovanni van), 115, 116, 190.

F

Falconet, 284, 285.
Falguière, 439, 442.
Fantin-Latour, 412.
Ferrier (Gabriel), 407.
Ferté-Milon (Castello di La), 86.
Fiamminghi (Pittori) in Francia, 189 e seg.
Finsonius, 190.
Flameng (Francesco), 407.
Flandrin (Ippolito), 347, 348, 402.
Flaxman, 339.
Fleury (Tony Robert), 351.

Fontaine, 309 e seg., 381.
Fontainebleau (Castello di), 138 e seg. 149, 152, 258.
Fontainebleau (Scuola di), 143, 164, 165, 195.
Fontana del Bouchardon, a Parigi, 288.
Fontana di Nimes, 293.
Fontana degli Innocenti, a Parigi, 161.
Forain, 430.
Fortunato, 5.
Fosse (De la), 245, 260.
Fouesnant, 32.
Fouquet (Giovanni), 86, 119 e seg., 137, 142, 156, 273.
Fragonard, 259, 275 e seg.
Fréjus, 2.
Frémiet, 372, 439.
Fréminet, 195.
Froment (Nicola), 117.
Fromentin, 409.
Front (Saint) di Périgueux, 21.
Fyt, 268.

G

Gabriel, 217, 227, 289.
Gaillard (Eugenio), 390.
Gaillon (Castello di), 139, 156.
Gallé (Emilio), 390.
Gardet, 372, 450.
Garnier, 386.
Gauguin, 430.
Gavarni, 352, 353.
Gellée, v. Lorenese.
Genoels, 220.
Genoveffa (Biblioteca di Santa), 387.
Gérard, 313, 315, 317, 327.
Géricault, 328, 329, 395.
Germano (Castello di S.), 148.
Germano (Fiera di S.), 210.
Germano (S.) di Parigi, 13.
Germigny, 9.
Gérôme, 439.
Gervaso (S.), a Parigi, 184.
Gervez, 417, 424.
Gesuiti (Architettura dei), 182, 185, 234.
Ghiberti, 439.
Giacobini (Chiesa dei) a Tolosa, 85.
Gigoux, 339.
Gilles (St.), 13, 14, 25, 67, 93.
Gillot, 252.
Giotto, 418, 431.
Giovanni il Buono (Ritratto di), 84.
Girardon, 221, 232.
Girodet, 313, 315, 327.
Giuliano di Brioude (S.), 6, 29.
Glabro (Rodolfo), 16, 17.
Gobelins (Manifattura dei), 218, 229.
Gotica (Motivi di scultura), *Gesù*, 70; *la Vergine*, 71, 73; *Apostoli e Santi*, 74; *Giudizio universale*, 76; *Ornamentazione*, 79, 80.
Gotica (Scultura), 65 e seg.
Gotiche (Cattedrali), 41 e seg.
Goujon (Giovanni), 135, 151, 161 e seg.
Gouthières, 296.
Granet, 323.
Grasset, 389.
Gravelot, 263.
Gregorio di Tours, 5.
Greuze, 273 e seg.
Gros, 308, 315, 316, 320 e seg., 327.
Guercino, 395.
Guérin, 307, 310, 312, 317.
Guillain (Simone), 188.
Guillaume (Eugenio), 438.
Guillaumet, 409.
Guillon, 382.

H

Hals (Frans), 266, 410, 423.
Harpignies, 401.
Haussmann, 382, 383.
Hébert, 349.
Henner, 410.
Héré, 294.
Hobbema, 361.
Holbein, 266, 344.
Honnecourt (Villard de), 112.
Houdon, 224, 267.
Huet (Paolo), 356.
Humbert, 411.

I

Iconografia cristiana, 24.
Impressionisti (Pittori), 425 e seg.
Ingres, 172, 341, 377, 393, 414, 415.
Innocenti (Ossario degli), 123.
Invalidi (San Luigi degli), 184.
Isabey, 351, 355.
Issoire, 13.
Italia (Guerre d'), 142.

J

Jacques (Carlo), 363.
Jeaurat, 273.
Johannot, 339.
Jouvenet (Giovanni), 244.

K

Kermaria, 123.

L

Lagneau, 198.
La Hire, 195.
La Huerta, 110.
Lalique, 391.
Lamour, 295.
Lancret, 255.
Landowski, 446.
Langres, 3.
Langeais (Castello di), 146.
Laon (Cattedrale di), 52.
Largillière, 221, 249, 250.
Lassus (de), 374.
La Touche (G.), 428.
La Tour, 265 e seg., 286.
Laurens (Gian Paolo), 406.
Laurent (Ernesto), 429.
Lebourg, 427.
Le Brun, 193, 194, 218 e seg., 233, 238, 249, 299.
Levebvre (Claudio), 221.
Lefebvre (Giulio), 402.
Lefuel, 381.
Lemercier (Pietro), 153, 217.
Le Moiturier (Antonio), 109, 110.
Lemot, 367.
Le Moyne (Pittore), 245, 259, 260.
Le Moyne (Scultore), 283.
Le Nain (Fratelli), 198 e seg., 273.
Lenoir, 374.
Le Nôtre, 231 e seg.
Lepautre, 241.
Lescot (Pietro), 151, 217.
Le Sidaner, 429.
Le Sueur, 197 e seg., 246.
Lethière, 317.
Le Vau, 217.
Lhermitte, 400.
Liget (Chiesa del), 28.
Ligier-Richier, 135, 138, 155.
Limbourg (Fratelli di), 114.
Limosino, 8.
Limosino (Leonardo), 135.
Linguadoca (Arte romanica di), 20.
Litografia, 352.
Lô (Chiesa di St.), 57.
Loira (Scuola della), 119.
Longchamp (Palazzo di) a Marsiglia, 384.
Loo (Carlo Van), 258, 260.
Lorena (Roberto di), 243.
Lorenese (Claudio Gellée, detto il), 172, 195, 199, 207 e seg., 348.

Lorenzo (San) a Grenoble, 9.
Louis (Vittore), 217, 292.
Louvre (Palazzo del), 84, 95, 147, 151, 177 e seg., 186, 210, 215, 218, 381.
Luca (Corporazione di S.), 193.
Luigi XIII (Statua della Piazza Reale), 188.
Lussemburgo (Giardino del), 367.
Lussemburgo (Palazzo del), 180.
Luzarches (Roberto di), 55.

M

Macabra (Danza), 123.
Machard, 407.
Maciovio (Atrio di San), 123.
Maddalena (Chiesa della) a Parigi, 297, 310.
Maddalena (Chiesa di S.) a Troyes, 102.
Maignan (Alberto), 424.
Majorelle, 390.
Malo (Bastioni di St.), 90.
Malouel (Giovanni), 115.
Manet (Edoardo), 329, 410, 422 e seg.
Mans (Cattedrale del), 54, 66.
Mansart, 217, 226, 230, 234.
Marais (Quartiere del) a Parigi, 180, 209, 235.
Marchand (Giacomo), 135.
Marie-des-Dames (Ste.) a Saintes, 33.
Marigny (De), 258.
Marilhat, 341, 408.
Marsiglia, 2, 7.
Marsy (De), 222.
Martelange (Padre), 183.
Martin (Enrico), 428.
Martino (S.) di Tours, 6.
Marziale (S.) a Limoges, 13.
Mazarino, 90.
Meissonier, 402 e seg.
Mellan (Claudio), 198.
Ménard (R.), 431, 432.
Mercié (Antonino), 439, 448.
Merimée, 374.
Merson (L.-O.), 402.
Metsu, 268.
Meulen (Van der), 220, 248.
Michel (Giorgio), 355, 356.
Michelangelo, 163, 226, 397, 416.
Michele (Chiesa di S.) a Digione, 136, 150.
Michelozzo, 120, 139, 140.
Mignard (Nicola), 191.
Mignard (Pietro), 197, 220, 221.
Millet (G.-F.), 396 e seg., 443.
Moissac (Chiesa e Chiostro di), 12, 31, 32, 35, 59.
Mol (Van), 192.
Monet (Claudio), 424, 426, 431, 436.
Monnier (Enrico), 353.
Monnoyer, 270.
Montferrand, 93.
Mont-Morillon (Chiesa di), 28.
Montoire (Arazzi a), 28.
Montrouge (S. Pietro di) a Parigi, 384.
Mont Saint-Michel, 57 e seg.
Moreau, 281.
Moreau il Giovane, 263.
Moreau (Gustavo), 404.
Morienval, 32.
Morot (Aimé), 407.
Mottez, 347.
Moulins, 86.
Moulins (Cattedrale di), 101.
Moulins (Maestro di), 121, 158.

N

Nancy, 294, 295.
Nanteuil (Celestino), 339.
Nanteuil (Roberto), 221.
Narbona, 2, 6.
Natoire, 260.
Nattier, 250, 267.
Naturalismo nella pittura dopo il 1850, 394 e seg.
Nectaire (Chiesa di St.), 20.
Nénot, 386.
Neuville (Alfonso di), 404.
Nicezio (S.) a Lione, 101.
Nimes, 2, 5, 7.
Normandia (Arte romanica di), 22.
Notre-Dame de Fourvières, 384.
Notre-Dame de la Grande a Marsiglia, 384.
Notre-Dame di Parigi, 50-51, 97, 189, 211.
Notre-Dame di Parigi (Sculture di), 74 e seg.
Notre-Dame-des-Doms ad Avignone, 183.
Notre-Dame-du-Port a Clermont-Ferrand, 19.

O

Olivet (Vergine di), 158.
Opera di Parigi, 384, 386.
Oppenord, 241.
Orientali (Influssi), 6, 7.
Orientalisti (Pittori), 408, 409.
Oudry, 268.
Ouen (St.), Cattedrale a Rouen, 57, 97, 375.
Oulchy, 32.

P

Paesisti del 1830, 356.
Pajou, 286.
Palazzi gotici, 95 e seg.
Palazzo Reale, 180.
Palissy (Bernardo), 135.
Pannini, 279.
Panteon di Parigi, 297.
Paolo e Luigi (SS.) a Parigi, 184.
Parrocel (Pietro), 260.
Pater, 255.
Pénicaud (I), 135.
Percier, 309, 310, 381.
Pérelle, 181.
Peronneau, 267.
Perrault (Claudio), 216, 234.
Perréal (Giovanni), 158.
Peyrou (Il) di Montpellier, 293.
Pierrefond (Castello di), 86.
Pietro (S.) di Caen, 153.
Pigalle, 284.
Pilon (Germano), 160, 161, 162, 187, 224.
Pinaigrier, 135.
Piranesi, 279.
Pissarro, 424.
Plessis-lès-Tours (Castello di), 146.
Plougastel (Calvario di), 140.
Plougouven (Calvario di), 140.
Plumet, 390.
Poitiers (Cattedrale di), 58.
Poitou (Arte romanica del), 5.
Pompei (Rovine di), 305, 405.
Ponte Nuovo a Parigi, 187.
Pot (Tomba di Filippo), 110.
Pourbus, 191.
Poussin (Nicola), 172, 192, 195, 201 e seg., 214, 239, 249, 399.
Pradier, 371, 449.
Préault, 371.
Primaticcio, 161, 163, 164.
Protais, 403.
Provenza, 5, 7.
Provenza (Arte romanica di), 20.
Provenza (Una pittura del XV sec. in), 117.
Provins (Bastioni di), 90.
Prud'hon, 319, 320.

Puget (Pietro), 225 e seg., 445.
Puvis de Chavannes, 347, 418 e seg.

Q

Quattro Nazioni (Collegio delle), 179, 185, 210, 214.

R

Raffaelli, 430.
Raffaello, 197, 203, 344, 416.
Raoux (Giovanni), 246.
Regnault (Enrico), 312, 408.
Reims, 3.
Reims (Cattedrale di), 54 e seg.
Reliquie (Culto delle), 14.
Rembrandt, 399.
Remy (St.) a Reims, 32.
Renato d'Angiò (Re), 86, 92, 117.
Reni (Guido), 191.
Reno (Valle del), 5.
Renoir, 427, 436.
Restout (I), 244, 260.
Ribera, 395, 411.
Ribot, 329, 395.
Ricard, 410.
Richelieu, 90, 180.
Rigaud (Giacinto), 221, 228, 249, 265.
Robert (Leopoldo), 349.
Robert (Uberto), 279, 348.
Roberto di Lorena, 243.
Roche (Pietro), 446.
Rochegrosse, 405.
Rodez (Cattedrale di), 99.
Rodin (Augusto), 436, 444, 446.
Rolin (Nicola), 87.
Roll, 417, 424.
Romani (Monumenti), 2, 3.
Romanica (Costruzione), 15 e seg.
Romanica (Iconografia), 24 e seg.
Romanica (Oreficeria), 36 e seg.
Romanica (Pittura), 27 e seg.
Romanica (Scultura), 29 e seg.
Romantica (Scultura), 371.
Romanticismo, 331, 338 e seg., 376.
Rosa (Salvatore), 279.
Roslin, 268.
Rosso, 163, 164.
Roty (O.), 440.
Rouen (Cattedrale di), 57, 98.
Rouen (Palazzo di Giustizia di), 96.
Rousseau (Teodoro), 359 e seg., 396, 401, 427.
Roybet, 410.
Rubens, 190, 192, 245, 249, 252, 268, 276, 321, 336, 414.
Rude, 369 e seg., 442.
Ruysdael, 356, 361.

S

Sacro Cuore di Montmartre, 384.
Saint-Antonin (Casa romanica a), 93.
Saint-Cloud (Castello di), 220.
Saintes, 2, 3.
Saint-Marceau (Renato di) 440.
Saintonge (Arte romanica della), 21.
Salm (Palazzo di), 289.
Sambin (Ugo), 135, 136.
Santerre, 246.
Sarrazin (Giacomo), 186.
Sarto (Andrea del), 143, 163.
Saturnino (S.) a Tolosa, 13, 20, 136.
Savino (San) presso Poitiers, 13, 28.
Scheffer (Ary), 339.
Schnetz, 349.
Ségoffin, 446.
Seigneur (Jean du), 371, 438.
Selmersheim, 390.
Sens (Palazzo di), 94.
Serlio, 164, 178.
Servandoni, 296.
Sèvres (Manifattura di), 258, 285, 312.
Silvestre (Israele), 181.
Simon (Luciano), 329, 431.
Sisley (A.), 424.
Slodtz (Gli), 286.
Slodtz (Michelangelo), 282.
Sluter (Claus), 85, 107, 108.
Snyders, 249, 268.
Sohier (Pietro), 135, 139, 153.
Soissons (Chiesa di), 52.
Solario (Andrea), 143.
Solesmes (Tombe dell'Abbazia di), 155 e seg.
Sorbona (Nuova), 386.
Soubise (Palazzo di), 241.
Soufflot, 299.
Souillac, 13, 34.
Souvigny (Tomba dei duchi di Borbone), 106.
Stefano del Monte (S.) a Parigi, 184.
Stefano (S.) di Caen, 13, 22.
Steinlen, 430.
Stella (Arco di Trionfo della) 309.
Stella (Gli), 190.
Subleyras, 260.
Sulpizio (Chiesa di S.) a Parigi, 184, 296.
Swebach, 316.

T

Tattegrain, 406.
Tempio di San Giovanni a Poitiers, 9.
Temple (Raymond du), 95.
Téniers, 252.
Teofilo (Monaco), 28, 63.
Texier (Giovanni), 102.
Tiepolo, 427.
Tintoretto, 190.
Tissot (James), 402.
Tiziano, 204, 410.
Tocqué, 268.
Tolosa, 5, 6, 12, 13, 20, 59, 135.
Tolosa (Campidoglio di), 293.
Tombe (Sculture di), 106.
Tours, 6.
Tours (Cattedrale di), 99.
Treviri, 3.
Trianon, 290.
Trinità (La) a Caen, 22, 51.
Trinità (La) a Parigi, 386.
Trocadero (Palazzo del), 309, 384.
Trofimo (S.) ad Arles, 13, 25, 67.
Troy (Francesco de), 245, 251.
Trovon, 363.
Tubi, 222, 224.
Tuileries (Palazzo delle), 152, 177, 310.
Turner, 425.

U

Ussé (Castello d'), 146.

V

Val-de-Grâce (Chiesa di), 185, 220.
Valentin, 195.
Varazze (Jacopo da), 76.
Vaudremer, 382.
Vaux (Castello di), 181.
Velasquez, 410.
Vendôme (Piazza), 221.
Vernet (Carlo), 324.
Vernet (Giuseppe), 259, 278.

Vernet (Orazio), 350.
Veronese, 414, 417.
Verrocchio, 439.
Versailles (Castello di), 179, 181, 186, 211, 215, 219, 226 e seg., 258.
Vézelay (Chiesa della Maddalena), 13, 14, 21, 31, 35.
Vien, 306, 312.
Vigée-Lebrun, 277.
Vinci (Leonardo da), 142, 143, 163, 344.
Viollet-le-Duc, 87, 88, 92, 374, 375.
Visconti, 370, 381, 382.
Visitazione (Gruppo della) a Troyes, 155.
Vitruvio, 150, 164, 178, 180.
Vittorie (Piazza delle), 235.
Vollon, 410.
Vouet (Simone), 196, 249.

W

Warin (Giovanni), 187, 198.
Watteau, 252 e seg.
Weyden (Rogier van der), 85, 87, 116.

Y

Yvon, 403.

Z

Ziem, 408.

# INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI


Aigues-Mortes (Bastioni d'), 83.
Albi (Cattedrale d'), 59.
Albi (Porta meridionale della Cattedrale d'), 102.
Albi (Recinto del coro della Cattedrale d'), 102.
Alençon (Castello d'), 86.
Alençon (Navata della Cattedrale d'), 98.
Amboise (Castello d'), 132.
Amboise (Castello d') : La Cappella, 162.
Amboise (Castello d') : Porta della Cappella, 163.
Amboise (Tombe dei Cardinali d'), Cattedrale di Rouen, 164.
Amiens (Cattedrale d') : Timpano della porta meridionale ; Apostoli, 67.
Amiens (Facciata della Cattedrale d'), 49.
Amiens (Cattedrale d') : Porta centrale ; Apostoli, 66.
Amiens (Cattedrale d') : Facciata occidentale : *Marzo e Aprile*, 68.
Amiens (Cattedrale d') : *Cristo benedicente* detto *le beau Dieu*, 69.
Amiens (Cattedrale d') : *La Vergine d'oro*, 70.
Amiens (Porte della Cattedrale d'), 41.
Amiens (Cattedrale d') : Navata, 49.
Amiens (Cattedrale d') : Abside, 50.
Angers (Castello d'), 90.
Anguier (Francesco) : Tomba del duca di Montmorency ; Monumento della famiglia di Longueville, 190.
Apocalisse (Arazzi dell') ad Angers, 128, 129.
Apostoli, provenienti dall'Abazia di Rieux, 109.
Arca del XIII sec., 80.
Arco di Trionfo della Stella, 308.
Arco di Trionfo della Stella a volo d'uccello, 380.
Arco di Trionfo del Carosello, 308.
Aristotele (Il lamento d'), Cattedrale di Lione, 114.
Arles (Teatro romano d'), 2.
Arques (Castello d'), 84.
Arras (La Piazza Grande d'), 144.
Arras (Palazzo Comunale d'), 145.
Assézat (Palazzo d') a Tolosa, 142.
Aubazine (Chiesa d') : Tomba di S. Stefano, 78.
Audran (Claudio) : *I mesi. Luglio e Agosto* (arazzo), 245.
Augerolles : Cancellata, 161.
Aulnay-de-Saintonge (Abside della Chiesa d'), 21.
Aulnay-de-Saintonge (Porta meridionale della Chiesa d'), 34.
Autun (Timpano della porta della Cattedrale d') : *Il giudizio universale*, 31.
Aved : *La signora Crozat*, 264.
Avignone (Bastioni d'), 90.
Azay-le-Rideau (Castello d'), 135.
*Bacio (Il)* (Porcellana di Sèvres), 286.
*Ballo alla corte di Enrico III*, 175.
Ballu : *La Trinità*, 383.
Baltard : Interno di S. Agostino, 383.
Bartholomé : Monumento ai Morti, 455.
Barye : *Il Centauro* ; *Tigre e coccodrillo* ; *Elefante*, 376.
Bastien-Lepage : *Sarah Bernhardt*, 421 ; *Nel fieno*, 428.
Baudoin : *L'abbigliamento*, 262.
Baudry : *Venere*, 417 ; *Il ratto di Psiche*, 420.
Bayeux (Vecchie case a), 91.
Bayeux (Abside della Cattedrale di), 57.
Bayeux (Arazzi di), 22, 23.
Bayeux (Cattedrale di) : Bassorilievo, 25.
Beaulieu (Porta della Chiesa di) : *Il giudizio finale*, 28.
Beaune (Cortile dell'Ospedale a), 93.
Beauvais (Cattedrale di) : Abside, 51.
Beauvais (Cattedrale di) : Coro, 51.
Beauvais (Palazzo di Giustizia di), 95.
Belly (Leone) : *Stagno nella foresta di Fontainebleau*, 405.
Berry (Duca di) : Particolare della tomba, 113.
Besnard : *Sera della vita* ; *L'isola felice*, 437.
Blanche (Giacomo) : *Il pittore Thaulow e la sua famiglia*, 438.
Bloche (Ruggero) : *Il freddo*, 452.
Blois (Castello di) : Ingresso di Luigi XII, 134.

Blois (Castello di) : Scala di Francesco I, 135.
Bluysen : *Villa in riva al mare*, 393.
Bolilly : *Il Trionfo di Marat*, 319 ; *L'arrivo della diligenza* (particolare) ; *Houdon scolpisce il busto di Monge*, 322.
Bonnat : *Ritratto del cardinal Lavigerie*, 422 ; *Ritratto di Victor Hugo*, 422.
Bonvin : *Il refettorio*, 401.
Borsa di Parigi, 307.
Bosio : *La ninfa Salmacia*, 311.
Bosse (Abramo) : *Il Palazzo Reale* ; *La visita alla puerpera*, 196.
Bouchardon : *L'Amore*, 281 ; *Fontana della via di Grenelle*, 301
Boucher : *La Pompadour*, 259 ; *Toletta di Venere* ; *Venere, Mercurio e l'Amore*, 260 ; *Diana e Ninfa*, 261.
Boulanger (G.) : *La casa pompeiana del principe Napoleone*, 418.
Bourdichon (G.) : *La Natività* (miniatura) ; *Anna di Bretagna e le sue patrone*, 126.
Bourdin (Michele) : *Tomba di Luigi XI*, a Notre-Dame-de-Cléry, 191.
Bourdon (S.) : *Accampamento di zingari*, 201 ; *Fanciulli che disegnano*, 202 ; *Fouquet*, 205.
Bourges (Casa di Jacques Cœur), 96.
Bourges (Casa di Jacques Cœur) : Volta della Cappella, 123.
Bourges (Cattedrale di) : *Il giudizio universale*, 78, 81 : (particolari). 73, 76.
Bourges (Cattedrale di) : Abside, 52.
Bourges (Cattedrale di) : Le cinque porte, 52.
Bourgthéroulde (Palazzo a Rouen), 143.
Brézé (Tomba del duca di), Cattedrale di Rouen, 167.
Brœderlam : *L'Annunciazione* (frammento), 119.
Brou (Ambone della Chiesa di), 148.
Brou (Tombe), 148, 149.
Cabanel : *La nascita di Venere*, 417 ; *Fedra*, 419.
Caffieri : Orologio, 290.
Calamaio, 306.
Callot : *Attori della commedia italiana*, 194 ; *L'assedio della Rochelle*, 195 ; *Punizione dei predatori*, 196.
*Calvario* (Dal paliotto di Narbona), 117.
Camino del XV sec., 117.
Candelabro a tre braccia, 291.
Canonico orante (statua tombale), 114.
Cany (Castello di), 182.
Carcassona (Bastioni di), 89.
Cardinal (Palazzo) a Parigi, 180.
Carlo Magno (Statuetta della Cattedrale di Metz), 8.
Carlo V (Statua di), particolare, 104.
Carlo V, proveniente dalla Cappella dei Celestini, 104.
Carlo IX, medaglione, 174.
Carlotta di Francia (Chiesa di S. Dionigi), 159.
Carnavalet (Cortile del palazzo), 141.
Caro-Delvaille : *Mia moglie e le sue sorelle*, 438.
Carolus-Duran : *La signora dal guanto*, 423 ; *L'assassinato*, 428.
Carpeaux : *Il marchese De la Borde* ; *La Danza*, 444 ; *Fontana dell'Osservatorio* ; *Ugolino*, 445 ; *Abbozzo del gruppo di Flora*, 447.
Carrière : *Baci di bimbi* ; *Maternità*, 425.
Carrière (Piazza) a Nancy, 298.
Carriès : *Autoritratto*, 395.
Caterina de' Medici (medaglione), 174.
Cazin : *Agar e Ismaele*, 404 ; *Tobia e l'Angelo*, 405 ; *In Picardia*, 406.
Chabot (Tomba di Filippo di), 170.
Chadenac (Chiesa di), 35.
Chaise-Dieu (Chiostro della), 97.
Chaise-Dieu (Coro della Chiesa della), 128.
Chaise-Dieu : *Danza macabra*, 124.
Chalons (Simone di) : *Adorazione dei pastori*, 173.
Chambord (Castello di), 136.
Champaigne (Filippo di) : *Cristo morto* ; *Ritratto della madre Caterina, Agnese Arnault, e di suor Caterina, Santa Susanna*, 192 ; *Ritratto del Richelieu*, 193.
Chantilly a volo d'uccello, 138.
Chantilly (Castello di), 131.
Chaplain : *Medaglia di V. Hugo*, 443.
Chaplin : *Ritratto di giovanetta*, 421.
Chapu : Monumento a Enrico Regnault, 448.
Chardin : *La tazza d'argento* ; *Il tagliapietre*, 268 ; *La madre laboriosa* ; *Il Benedicite* ; *Autoritratto, Ritratto della signora Chardin*, 269 ; *La lettera* ; *La massaia*, 270 ; *Il fanciullo e la trottola*, 271.
Charlet : *L'armata d'Africa*, 351.
Charonton (f.) : *L'incoronazione della Vergine*, 121.
Chartres (Cattedrale di) : Facciata, 46.
Chartres (Cattedrale di) : Portico nord, 46.
Chartres (Cattedrale di) : Navata, 48.
Chartres (Cattedrale di) : Porta centrale : *Re e Regina*, 60.
Chartres (Cattedrale di) : Porta occidentale : *Cristo in gloria*, 60.
Chartres (Cattedrale di) : Timpano destro : *L'Annunziata*, 61.
Chartres (Cattedrale di) : *La Visitazione*, 61 ; Porta settentrionale, 62 ; Particolare, 63 ; Porta meridionale, 63 ; Figura della porta settentrionale, 64 ; *S. Teodoro*, 65 ; *La Natività*, 66 : Coro, 163.
Chassériau : *Donna nuda*, 416 ; *Il Tepidarium*, 418.
Château Gaillard, 84.
Châteaulin (Ossario di), 58.
Chaudet : *Amore*, 311.
Chaumont (Castello di). 132.
Chavannes (Puvis de) : *Le Lettere e le*

*Scienze*, 379 ; *Santa Genoveffa che veglia su Parigi* ; *Infanzia di Santa Genoveffa*, 426 ; *Il Bosco Sacro* ; *Marsiglia porta dell'Oriente*, 427.
Chenonceau (Castello di), 137.
Chinard : *La Récamier*, 310.
Chintreuil : *Lo Spazio*, 364.
Claudia di Francia (Chiesa di S. Dionigi), 158.
Claus Sluter: Porta dell'Abazia di Champmol, 110 ; *Isaia e Mosè*, pozzo dei profeti nella Certosa di Champmol, 110 ; *Zaccaria e Daniele*, 111 ; *Mosè e Davide*, 111 ; *Cristo*, 113.
Clodion : *Baccante* ; *Satiri*, 287.
Clouet (Francesco) : *Elisabetta d'Austria*, 174 ; *Carlo IX*, 175.
Clouet (Giovanni) : *Francesco I*, 174.
Cluny (Palazzo di), 94.
Cofanetto quattrocentesco, 116.
Cofano in legno di noce, 172.
Cognac (Porta della Chiesa di), 35.
Colombe (Michele) : *La Forza* ; *La Temperanza* ; *La Prudenza* ; *La Giustizia*, 154 ; *San Giorgio che uccide il drago*, 155.
Commines (Tomba di Filippo di), 165.
Compiègne (Palazzo Municipale di), 93.
Concordia (Piazza della), 257.
Concordia (Piazza della) a volo d'uccello, 293.
Conques (Timpano della porta della Chiesa di) : *Il giudizio universale*, 30.
Copertina d'evangelario, 38.
Cormon : *Caino*, 411.
Corot : *Veduta del Colosseo*, 356 ; *Ricordo d'Italia* ; *Gli stagni di Ville-d'Avray*, 357 ; *Il bagno di Diana* ; *Paesaggio*, 358 ; *Strada d'Arras* ; *La Torre di Douai*, 359.
Cortot : *Il soldato di Maratona*, 368.
Cotte (Robert de) : La Cappella di Versailles, 230.
Cottet : *Messa bassa in Bretagna*, 440.
Coucy (Cortile del Castello di), 85.
Coucy (Torre del Castello di), 85.
Coulomb (La *Vergine nera* di), 77.
Courbet : *Funerale ad Ornans*, 397 ; *Buongiorno, signor Courbet* ; *Rifugio di caprioli*, 398 ; *Lo spaccapietre* ; *L'ondata*, 399.
Courtois : *Carica di cavalleria*, 203.
Cousin (Giovanni) : *Il giudizio universale*, 175.
Coustou (Guglielmo) : *Il Rodano*, 218 ; *I cavalli di Marly*, 238 ; *Maria Leczinska*, 281.
Coustou (Nicola) : *La Saône*, 219.
Coustou figlio : Sarcofago del Delfino, 239.
Coutances (Facciata della Cattedrale di), 56.
Couture : *I romani della decadenza*, 346.
Coypel (C.-A.) : *Ester e Assuero*, 240 ; *Perseo che libera Andromeda*, 241 ; *Arazzi di Don Chisciotte* ; *Il ballo* ; *Ingresso delle pastorelle*, 244.
Coysevox : Tomba di Mazarino, 219 ; Busto della duchessa di Borgogna, 220 ; Busto del grande Condé, 221 ; Luigi XIV, 225.
Cravant (Pilastro carolingio nella Chiesa di), 9.
Credenza del XVI sec., 116.
Credenza Enrico II, 171.
*Cristo in gloria*, smalto limosino del XII sec., 38.
Dagnan-Bouveret : *I coscritti*, 432.
Dalou : *Monumento del Delacroix*, 450 ; *Contadino*, 453 ; *Il trionfo della Repubblica*, 454.
Dampierre (Castello di), 183.
Daniel-Dupuis : *La sorgente*, 443.
Daubigny : *Le rive dell'Oise*, 362 ; *Le chiuse di Optevoz*, 363 ; *La primavera* 365.
Dauchez : *I pini di Lesconil*, 441.
Daumier : *Via Transnonain, 15 aprile 1834* (litografia), 351 ; *Le divorzianti* (litografia), 352 ; *I ladri e l'asino*, 354,
David : *La consacrazione di Napoleone I*, 303 ; *Le Sabine*, 312 ; *La distribuzione dell'Ordine delle aquile* ; *M. Sériziat*, 313 ; *La Récamier*, 314 ; *Morte di Bara*, 315 ; *Morte di Marat*, 316.
David d'Angers : *Medaglione di Victor Hugo* ; *Il Drouot a Nancy* ; *Medaglione della Récamier* ; *Frontone del Panteon*, 369 ; *Filopomene*, 370.
Debucourt : La Galleria del Palazzo Reale, 325.
Decamps : *I campanari*, 336 ; *Uscita di una scuola in Turchia* ; *Fanciulli alla fontana*, 337.
Defernex : *La signora di Fondville*, 289.
Degas : *La ballerina*, 436.
Deglane : Il Gran Palazzo dei Campi Elisi, 387.
Delacroix : *Autoritratto*, 327 ; *Massacro di Scio*, 329 ; *Virgilio e Dante all'inferno*, 330 ; *Naufragio del « Don Giovanni »* ; *La Libertà conduttrice del Popolo*, 331 ; *Fantasia araba* ; *Presa di Costantinopoli*, 332 ; *Battaglia di Taillebourg*, 333 ; *La giustizia di Traiano* ; *Medea*, 334.
Delaherche : Vaso (grès), 395.
Delaroche : *I figli di Edoardo*, 348 ; *Bonaparte sul San Bernardo* ; *Assassinio del duca di Guisa*, 349.
Delaunay : *La peste a Roma*, 419.
Delfina (Piazza) vista dal Ponte Nuovo, 179.
*Deposizione dalla croce*, 120.
Desjardins : *Busto di P. Mignard*, 220.
Desportes (Francesco) ; *Autoritratto* ; *Ritratto di cacciatore*, 249.
Detaille : *Ingresso della grande armata a Parigi*, 409.
Devéria : *La nascita di Enrico IV* (Schizzo), 336 ; *Dama in abito da ballo* (litografia), 353.
*Diana e le ninfe* (Rouen), 173.

Diaz : *La palude delle Fate*, 362.
Digione (Chiesa di Notre-Dame a), 53.
Dinan (Bastioni di), 86.
Drolling : *Interno*, 324.
Drouais : *La Pompadour*, 264 ; *Ritratto del conte d'Artois e di sua sorella*, 280.
Duban : *Cortile della Scuola di Belle Arti*, 380.
Dubois : *Tomba del Lamoricière*, 442 ; *Cantore fiorentino*, 446.
Duc : Palazzo di Giustizia, 381.
Dumonstier (D.) : *Ritratto del duca di Longueville*, 195.
Dupont : Cancellata moderna, 392.
Dupré (Giulio) : *Bassa marea*, 363 ; *Il mattino*, 364 ; *La vecchia quercia*, 365.
Dupré (Guglielmo) : *Enrico IV e Maria de' Medici*, 186.
Échebrune (Particolare della facciata della Chiesa di), 37.
Écouen (Castello d') : Parte superiore di un camino, 166.
Écoville (Palazzo d') a Caen, 144.
Elnes (Il chiostro d'), 15.
Enrico IV (Busto d'), 186.
Ermenonville : I giardini, 295.
Espérandieu : Il palazzo di Longchamp a Marsiglia, 389.
Ex-voto gallo-romano, 6.
Falconet : *Pigmalione e la statua* ; *L'orologio delle Tre Grazie*, 283 ; *Bagnante*, 284.
Falguière : *San Vincenzo di Paola*, 449 ; *Diana cacciatrice*, 450.
Fantin-Latour : *Lo studio del Manet*, 423.
Fibula di smalto, 6.
Filippo il Temerario e Giovanni Senza Paura (Tomba di), 112.
Flandrin : *Napoleone III*, 342 ; *La Natività* ; *Ritratto di giovinetta*, 345.
Follot : *Camera da letto*, 394.
Fontainebleau : La corte ovale, 138.
Fontainebleau : Il castello a volo di uccello, 139.
Fontainebleau : Scalone a ferro di cavallo, 139.
Fontainebleau : Galleria di Francesco I, 140.
Fontainebleau : Sala da ballo di Enrico II, 140.
Fontainebleau : Arazzo delle Case Reali, 235.
Fontainebleau : Sala del Consiglio, 294.
Fontana del Grande Orologio a Rouen, 299.
Fontette (Statua di Antonietta di) a Digione, 115.
Fosse (de la) : *Arazzo delle Metamorfosi*, *Diana ritorna dalla caccia*, 240 ; *Trionfo di Bacco*, 242.
Fouquet (Giovanni) : *Autoritratto*, 122 ; *L'adorazione dei Magi*, *Uffizio di Stefano Chevalier* ; *La caduta di Gerico*, 123 ; *Ritratto di Giovenale degli Ursini* ; *Ritratto di Carlo VII*, 125.
Foyatier : *Spartaco*, 370.
Fragonard : *Coreso e Calliroe* ; *Le bagnanti* 274 ; *Conversazione* ; *Le iniziali d'amore*, 275.
Francesco I (Tomba di) a S. Dionigi, 167.
Francesco di Bretagna (Tomba di) a Nantes, 153.
Francheville (P.) : *Orfeo*, 188.
Frémiet : *Fontana dell'Osservatorio*, 445 ; *Urang-utang e selvaggio di Borneo*, 447 ; *Giovanna d'Arco*, 448.
Froment (Nicola) : *Il roveto ardente*, 122.
Fromentin : *La caccia al falco*, 412.
*Fuga in Egitto* (*La*), coro della Cattedrale d'Amiens, 161.
Gaillard : *Pettine*, 396 ; *Don Prospero Guéranger*, 420.
Galieno (Rovine del palazzo di) a Bordeaux, 5.
Garabit (Il viadotto di), 391.
Gard (Ponte sul), 5.
Gardet : *Topi e chiocciola* (porcellana di Sèvres), 456.
Garnier : L'*Opera* di Parigi ; La Grande Scala, 385.
Gavarni : *Il signor Jolibois? Sono io* (litografia), 352 ; *Sartine*, 353.
Gérard : *La Récamier*, 312 ; *Ritratto del pittore Isabey e di sua figlia*, 316 ; *Maria-Letizia Bonaparte, madre di Napoleone I*, 317.
Géricault : *Ufficiale dei cacciatori a cavallo*, 328 ; *La zattera della Medusa*, 330 ; *Le corse ad Epsom*, 333.
Germain : Zuppiera in argento cesellato, 292.
Gérôme : *Bonaparte*, 442.
Giardino del Lussemburgo, a Parigi : Fontana, 181.
Giovanna di Borbone (Statua di) proveniente dalla Cappella dei Celestini, 105.
Giovanni il Buono (Ritratto di), 119.
Girardon : Riduzione della statua di Luigi XIV, 216 ; *Ninfe al bagno*, 217 ; Tomba del Richelieu, 218.
Girault : Il Piccolo Palazzo dei Campi Elisi, 387.
Girodet : *Sepoltura di Atala*, 315.
Goujon (Giovanni) : Fontana degli Innocenti a Parigi, 168, 169 ; *Diana*, proveniente da Anet, 170.
Grande e Piccolo Palazzo a Parigi, a volo d'uccello, 386.
Granet : *Interno d'una scuola*, 323.
Gravelot : Testata d'un volume, 261.
Greuze : *La brocca rotta*, 271 ; *La preghiera del mattino* ; *La fidanzata del villaggio*, 272 ; *La maledizione paterna* ; *Il figlio punito*, 273.
Gros : *La principessa Luciano Bonaparte*, 317 ; *Gli appestati di Giaffa* ; *Imbarco della duchessa d'Angoulême a Pouillac*, 318 ; *Napoleone a Eylau*, 319.
Guérin : *Ritorno di Marco Sesto*, 314.
Guillain : *Luigi XIII*, *Anna d'Austria e il Delfino*, 189.
Guillaumet : *Laghouat* ; *La Seguia*, 413.

Hanovre (Padiglione di) a Parigi, 293.
Harpignies: *Luna nascente*, 406.
Hébert: *La Malaria*, 410.
Heim: *Carlo X distribuisce i premi all'Esposizione del 1823*, 328; *Una lettura al Teatro della Commedia Francese*, 329.
Henner: *La lettrice*; *Idillio*, 424.
Houdon: *L'Inverno*, 284; *Diana*, 285; *Voltaire*, 288; *Busto di Luisa Bronngiard*, 289; *Busto di Napoleone*, 309.
Huet: *L'inondazione di Saint-Cloud*, 356.
Hugo Victor: Chateau-Fort, 335.
Igea o Cerere, 7.
*Incoronazione della Vergine* (avorio), 76.
Ingres: *Autoritratto*, 327; *Il voto di Luigi XIII*; *Stratonice*; *Martirio di S. Sinforiano*, 338; *Teti e Giove*; *Apoteosi d'Omero*, 339; *La signora di Senonnes*; *Granet*, 340; *La signora Devaucay*; *La signora Delorme*, 341; *Il duca d'Orléans*, 342; *Odalisca*; *La Sorgente*, 343.
Invalidi (Chiesa degli), 215.
Isabella di Baviera (Tomba d') a S. Dionigi, 105.
Isabey: *Veduta di Dieppe*, 355.
Jacquemart de Hesdin: *Le nozze di Cana*, 121.
Jacques (Carlo): *Gregge di pecore*, 366.
Josselin (Castello di). 94.
Jouffroy: *Giovinetta che dice a Venere il suo primo segreto*, 368.
Jouvenet: *Ritratto di Fagon*, 223; *Deposizione*, 239; *Risurrezione di Lazzaro*, 241.
Labille-Guiard: *Madama Elisabetta*, 277.
Labrouste: Biblioteca di S. Genoveffa a Parigi, 384.
Lagneu: *Ritratto*, 194.
La Hire: *Papa Nicola V e San Francesco*, 200.
Lalique: Spilla, 396.
Lallement (Ugo): Camino, 166.
Lamour: Cancellata della piazza Stanislao a Nancy, 298.
Lampadario in rame cesellato, 291.
Lancret: *Gli attori della Commedia italiana*, 251; *La fontana di Pegaso*; *L'espositore di belle vedute*, 254; *La Camargo*; *L'Inverno*, 255.
Langeais (Mastio del Castello di), 88.
Laon (Facciata della Cattedrale di), 45.
Largillière: *Ritratto di un magistrato*, 246; *Ritratto di Madama di Gueydan*, 247; *Ritratto dell'artista, di sua moglie e della figlia*, 248.
La Tour: *L'abate Huret*, 262; *Autoritratto*; *La signorina Fel*; *La marchesa di Rumilly*; *Ritratto del Restout*, 263.
Laurens: *La scomunica di Roberto il Pio*, 411.
Lavreince: *La dolce missiva*, 276.
Le Brun: *Ritratto del Turenna*, 223; *Il Benedicite*, 225; *Luigi XIV ordina di dar l'attacco all'Olanda*, 229; *Il trionfo d'Alessandro*; *Caccia di Meleagro*; *Visita di Luigi XIV ai Gobelins*, 233; *Arazzo delle Stagioni: Inverno*, 234.
Lefebvre: *Un maestro e il suo allievo*, 224; *La Verità*, 416.
Leggenda di S. Quintino (Arazzo) 173.
Legion d'Onore (Palazzo della), 297.
Legros: *L'Ex-voto*, 401.
Le Lorrain: Altorilievo del Palazzo di Rohan, 238.
Le Moyne: *L'Olimpo*, 241; *Ercole ed Onfale*, 242.
Le Nain (Fratelli): *Scena di famiglia*, 197; *Ritratto di un membro della famiglia Pérussy*; *Il fabbro ferraio*, 198.
Le Nain (Attribuiti ai): *Giuocatori di carte*, 197; *Bevitore a tavola*, 199.
Lepère e Hittorf: Chiesa di S. Vincenzo di Paola, 382.
Le Sueur: *Melpomene, Erato e Polymnia*, 203; *Santa Scolastica e S. Benedetto*; *Predicazione di S. Paolo ad Efeso*, 204; *Morte di S. Bruno*, 205.
Lethière: *Bruto condanna suo figlio*, 346.
Ligier-Richier: Santo Sepolcro a Saint-Mihiel, 159; Statuetta di fanciullo; Scheletro a Bar-le-Duc, 160.
Lilla: La Borsa, 144.
Limburgo (Fratelli di): *La caccia a Vincennes*, 118.
Liocorno (Arazzo detto del), 129.
Lione (Palazzo Municipale di), 181.
Lorenese Claudio: *Il Campo Vaccino*; *Schizzo ad inchiostro*, 210; *Porto di mare al tramonto*; *Porto*, 211.
Louviers (Porta meridionale della Chiesa di), 101.
Louvre: Ala del Lescot, 140.
Louvre: Porta detta di Giovanni Goujon, 142.
Louvre: La piccola Galleria; La grande Galleria, 178.
Louvre: La colonnata, 214.
Louvre: Padiglione centrale della colonnata, 213.
Louvre: Galleria d'Apollo, 232.
Louvre (Il) a volo d'uccello, 381.
Lude (Banderuola del Castello di), 112.
Luigi XII e Anna di Bretagna (Tomba di), 165.
Luigi XVI (Cappella espiatoria di) a Parigi, 306.
Lussemburgo (Palazzo del), 177.
Lussemburgo (Fontana del giardino del), 181.
Maddalena (Statua della), 108.
Maddalena (Chiesa della) a Parigi, 307.
*Maddalena* (*La*), figura sepolcrale di Solesmes, 156.
Maddalena (S.) a Troyes: Ambone, 149.
Maisons-Laffitte: Cancellata (proveniente dal Castello di), 182.
Maisons-Laffitte (Castello di), 182.
Malouel: *Dio Padre, la Vergine e S. Giovanni*, 118.

Manet : *Il Bar delle Folies-Bergère* ; *La colazione sull'erba*, 429 ; *La donna dalle ciliege*, 430.
Mans (Abside della Cattedrale del), 53.
Margherita d'Austria (Tomba di) a Brou, 149.
Margherita di Borbone (Tomba di) a Brou, 148.
Maria Luisa (Scrigno per gioie di) a Fontainebleau, 304.
Marilhat : *Rovine della Moschea del califfo Hakem*, 354.
Mario (Arco di) ad Orange, 4.
Marte (Porta di) a Reims, 4.
Martin : *Falciatori* ; *Il vecchio pastore*, 439.
Martin-Desjardins : *Il passaggio del Reno*, 224.
Meillant (Castello di), 134.
Meissonier : *1814* ; *La rissa*, 407.
Mellan : *Ritratto di Peiresc*, 193.
Ménard : *Il lago*, 440.
Mercié: *Davide*, 446 ; *Il ricordo*, 449.
Méryon : *Il vampiro*, 335.
Michel : *Nei pressi di Montmartre*, 355.
Mignard (Nicola) : *La Pietà*, 226.
Mignard (Pietro) : *Ritratto di sua figlia* ; *M.me de Montespan e suo figlio*, 227.
Millet : *Le spigolatrici* ; *La pastorella*, 402; *L'Angelus* ; *L'Erpice*, 403 ; *L'uomo dalla zappa* ; *Madre e bambino*, 404.
Moissac (Chiostro di), 11.
Moissac (Chiostro di) : Capitelli, 26, 27.
Moissac (Porta della Chiesa di), 28.
Monceau (Colonnato del Parco di), 295.
Monet : *Ritratto di donna*, 433 ; *Il ponte di Londra* ; *La stazione di San Lazzaro*, 434.
Montmajour (Chiostro di), 16.
Montmorillon (Chiesa di) : *Matrimonio mistico di S. Caterina*, 24.
Mont Saint-Michel (Chiostro del), 57.
Mont Saint-Michel : Lato sud, 54.
Mont Saint-Michel : Sala degli Ospiti, 55.
Mont Saint-Michel : Sala dei Cavalieri, 56.
Moreau : *Paesaggio*, 324.
Moreau il giovane : *L'addio*, 276.
Moreau (Gustavo) : *L'apparizione* ; *I liocorni*, 414 ; *Orfeo* ; *Venezia*, 415.
Morot (Aimé) : *Rezonville*, 408.
Moulins (Maestro di) : *La Vergine in gloria*, 124 ; *La Natività*, 125 ; *Pietro di Borbone e S. Pietro*, 126 ; *Figura d'ignota e la Maddalena* ; *Anna di Beaujeu e S. Giovanni*, 127.
Nancy (Porta del Palazzo Ducale di), 146.
Napoleone I (Camera da letto di) a Compiègne, 305.
Nattier : *La signora Chateauroux, rappresentante l'Alba* ; *Madama Enrichetta, rappresentante la Flora*, 265 ; *Madama Adelaide*, 266.
Navarre e Rousselot : Casa a Neuilly, 392.
Nettuno (Fontana di) a Nancy, 298.
Neuville (de) : *Il cimitero di Saint-Privat*, 408 ; *Champigny*, 409.
Notre-Dame di Chartres : Frammenti di vetrata, 23.
Notre-Dame de l'Épine, 147.
Notre-Dame de Fourvières a Lione : Abside, 390.
Notre-Dame di Mantes : Porta destra, 101
Notre-Dame di Parigi : Navata, 43.
Notre-Dame di Parigi : Facciata, 44.
Notre-Dame di Parigi : Lato sud, 45.
Notre-Dame di Parigi : Porta settentrionale, 47.
Notre-Dame di Parigi : Porta sinistra, 62.
Notre-Dame di Parigi : Profeti, Re, Assunzione e Incoronazione della Vergine, dalla facciata occidentale, 64.
Notre-Dame di Parigi : Assunzione della Vergine, 65.
Notre-Dame di Parigi : L'apparizione di Gesù alle pie donne : Gesù e la Maddalena, 69.
Notre-Dame di Parigi : Bandella di ferro battuto e impresso, nella porta occidentale, 79.
Notre-Dame du Port a Clermont-Ferrand: Abside, 12.
Notre-Dame du Port a Clermont-Ferrand: Adamo, Eva e l'Angelo, 25.
Notre-Dame du Puy : Facciata, 14.
Notre-Dame de la Grande a Poitiers : Facciata, 17.
Olivet (La Vergine d'), 153.
Ollivier : *Il thè all'inglese nel palazzo del principe Conti*, 259.
Opera (L') a volo d'uccello, 384.
Opera (L'), v. Garnier.
Orléans (Cattedrale d') : Porta sud, 146.
Orologio a pendolo, 305.
Oudry : *Caccia di Luigi XV* (arazzi), 258.
Ourscamp : Cancellata in ferro battuto, 79.
Pajou: *Psiche*, 285; *Madama Dubarry*, 288
Palissy : Maiolica smaltata, 171 ; Piatto, 172.
Panteon (Il) di Parigi, 300.
Panteon (Il) a volo d'uccello, 301.
Papi (Castello dei) ad Avignone, 87.
Parigi (Porta di) a Lilla, 215.
Pater : *Conversazione nel Parco*, 251.
Pénicaud : Dittico smaltato, 172.
Perpignano (Il Castillet di), 133.
Peyrou (Il) a Montpellier, 296.
Piazza Delfina a Parigi, 179.
Piazza dei Vosgi a Parigi, 179.
Piazza della Borsa a Bordeaux, 296.
Pierrefonds (Castello di), 88.
Pietà, proveniente da Villeneuve-lès-Avignon, 122.
Pigalle : *Tomba del maresciallo di Sassonia* ; *Tomba del maresciallo d'Harcourt*, 282.
Pilon : *Busto di fanciullo*, 168 ; *Busto di Enrico III*, 169 ; *Renato di Birague*, 170 ; *Le tre Virtù*, 171.

Pissarro: *La Piazza del Teatro Francese*, 432.
Plessis-lès-Tours (Castello di), 133.
Pleyben (Calvario di), 157.
Pleyben (Statue d'Apostoli di), 158.
Plougastel (Calvario di), 157.
Pointelin: *Sera nel Giura*, 406.
Poitiers (Palazzo di Giustizia di): Camino nella sala grande, 96; Statua di Regina, 108.
Ponte romano sul Vidourle, 1.
Porcellana di Rouen, 292.
Porta romanica di chiesa abbandonata presso Matha, 36.
*Portatrice di gabbie* (Porcellana di Sèvres), 286.
Pot (Tomba di Filippo), 113.
Poussin: *Autoritratto*; *Il giovane Pirro salvato*, 206; *Orfeo ed Euridice*; *I pastori d'Arcadia*, 207; *L'infanzia di Bacco*; *Diogene che getta via la sua tazza*, 208; *Apollo e Dafne*; *Il Diluvio*, 209.
Pradier: *Saffo*, 374; *Fontana* a Nîmes, 375.
Préault: *Crocifisso*, 373.
Prieur: *Maria di Barbançon-Cany*, 188; *L'abbondanza*, 189.
Prud'hon: *Ritratto della signora Jarre*; *Andromaca abbraccia Astianatte*, 320; *Psiche*; *Il ratto di Psiche*; *La Giustizia e la Vendetta divina inseguono il Delitto*, 321; *L'imperatrice Giuseppina*, 323.
Puget: *Presunto busto di Luigi XIV*, 221; *Milone di Crotone*; *Ercole gallo*, 222; Porta e balcone del Palazzo Municipale di Tolone; *Diogene ed Alessandro*, 223.
Quattro Nazioni (Cappella del Collegio delle), Palazzo dell'Istituto, 185.
Quimper (Cattedrale di), 58.
Raffaelli: *Invitati che attendono il matrimonio*, 433.
Raffet: *La sveglia*; *La rivista notturna*, 350.
Raoux: *Vestale*; *Madama Boucher in costume di vestale*, 243.
Re (Statua di), 106.
Recesvinto (Corona del re), 8.
Régamey: *Corazzieri all'osteria*, 400.
Regnault: *Il generale Prim*, 412.
Reims: La casa detta dei Musicisti, 50.
Reims (Cattedrale di): Facciata, 48.
Reims (Cattedrale di): *Incontro di Abramo con Melchisedech*, 70.
Reims (Cattedrale di): Decorazione di foglie, 71.
Reims (Cattedrale di): *S. Remigio guidato dagli angeli*, 71.
Reims (Cattedrale di): Figura nella porta di mezzo della facciata occidentale, 72.
Reims (Cattedrale di): *La regina di Saba*, 72.
Reims (Cattedrale di): *S. Giuseppe*, 73.
Reims (Cattedrale di): *La Vergine della Visitazione*, 74.
Reims (Cattedrale di): Capitelli di pilastri, 82.
Renato II di Lorena (Tomba di), Chiesa dei Francescani a Nancy, 164.
Renoir: *La colazione*, 436.
Ribot: *S. Sebastiano*, 400.
Ricamo del XVIII secolo, 245.
Ricard: *Ritratto di Heilbuth*; *Ritratto femminile*, 421.
Rigaud: *Ritratto di J.-F.P. de Créqui, fanciullo*; *Marchese di Dangeau*; *Gaspare di Queydan che suona la piva*, 247; *Ritratto di Bossuet*, 248.
Ritratto di Signora, 226.
Rivière: *Frine*, 453.
Robert (Leopoldo): *L'arrivo dei mietitori nelle Paludi Pontine*, 348.
Robert (Uberto): Il ponte del Gard, 278; La trasformazione del Parco di Versailles; La Casa Quadrata di Nîmes, 279.
Rochelle (La): Palazzo Municipale, 141.
Rodez: (Facciata occidentale della Cattedrale di), 103.
Rodez (Torre della Cattedrale di), 103.
Rodin: *Monumento dei borghesi* di Calais; *Busto di donna*, 451; *Il bacio*, 452.
Roll: *Il centenario del 1789*; *Nutrice*, 431.
Roslin: *Giovanetta*, 277.
Roty: *Il matrimonio*, 443.
Rouen (Cattedrale di), 54.
Rouen (Cattedrale di): Facciata, 55.
Rouen (Cattedrale di): Porta meridionale detta della Calenda, 74.
Rouen (Cattedrale di): Porta settentrionale detta de' Librai, 75.
Rouen: Palazzo Bourgthéroulde, 143.
Rouen: Vecchie case, 91.
Rouen: Palazzo di Giustizia, 95.
Rousseau: *La palude della Landa*; *La capanna dei carbonai*, 360; *La fine del bosco*; *La quercia al sole*, 361.
Royat (Chiesa di), 13.
Rude: *Il canto della partenza*; *Napoleone che si desta all'immortalità*, 371; *Monumento al maresciallo Ney* a Parigi; *Tomba del generale Cavaignac*, 372.
Sacro Cuore di Montmartre a Parigi, 390.
Salone Impero, 304.
Salterio di Carlo il Calvo, 9.
Sambin Ugo (?): Credenza, 171.
Sant'Andrea (Porta) ad Autun, 6.
Saint-Antonin (Palazzo Municipale di), 14.
Sant'Audoeno a Rouen, 98, 377.
San Baudino (Testa reliquario di), 23.
San Calmino (Arca di), 80.
Saint-Chamas (Ponte di), 3.
Sainte-Chapelle, 47.
Sainte-Chapelle (La Vergine detta della), avorio, 66.
Sainte-Chapelle: Apostolo, 75.
Santa Clotilde (Abside di) a Parigi, 377.
Santa Croce (Porta di) a Bordeaux, 18.

Santa Croce alla Charité: *La Vergine col Bambino*, 32.
San Dionigi (Porta di), 214.
San Dionigi (Coro della Chiesa di), 43.
San Dionigi (Cripta di), 42.
San Dionigi: Figura di regina, 60.
San Dionigi: Oggetti provenienti dal Tesoro, 38, 39, 107.
Saint-Epvre (Navata della Chiesa di), 377.
Sant'Eustachio (Navata di) a Parigi, 150
Santa Fede a Conques, 36.
Sainte-Fortunade, 107.
Saint-Front (Navata di) a Périgueux, 19.
Sainte-Marie-des-Dames a Saintes: Archivolto della porta, 34.
Santa Marta, Chiesa di S. Maddalena a Troyes, 155.
Saint-Germain (Castello di), 136.
San Gervaso (Facciata di) a Parigi, 184.
Saint-Gilles (Porta di), 17.
Saint-Gilles: Casa romanica, 16.
Saint-Gilles: Motivi decorativi, 33.
Saint-Gilles: Fregi, 33.
Saint-Gilles (Cripta di), 42.
San Giovanni (Battistero di) a Poitiers, 7.
San Lazzaro (Le due porte della Chiesa di) ad Avallon, 31.
San Maclovio (Atrio di) a Rouen, 92.
San Maclovio (Pronao di) a Rouen, 99.
San Maclovio (Scala a chiocciola di) a Rouen, 100.
San Martino di Boscherville, 20.
San Maurizio, 106.
San Michele che atterra il demonio, 106.
San Michele (Chiesa di) a Digione, 150.
San Nazario (Chiesa di) a Carcassona, 59.
Saint-Nectaire (Chiesa di), 12.
Saint-Ouern (Chiesa di), a Rouen, v. Sant'Audoeno.
San Pietro ad Angoulême: Facciata, 19; Navata, 18.
San Pietro di Moissac: Timpano della porta, 30.
San Pietro (Abside della Chiesa di) a Caen, 147.
San Pietro (Chiesa di) a Chartres. 44.
Saint-Quentin (Palazzo Municipale di), 92.
San Quintino (Arazzo della leggenda di). 173.
San Remigio (Piede del gran Candelabro di) a Reims, 39.
San Remigio (Calice di), 81.
San Remigio (Porta meridionale di) a Reims, 100.
Saint-Rémy (Arco trionfale di), 2.
Saint-Rémy (Mausoleo di), 3.
San Salvatore (Porte di) a Aix-en-Provence, 162.
San Saturnino (Abside di) a Tolosa, 13.
San Saturnino (Navata di) a Tolosa, 14.
San Saturnino a Tolosa; I segni del Leone e dell'Ariete, 26.
San Saturnino a Tolosa: Capitello, 26.
San Savino (Portico di): Scena dell'Apocalisse, 22.
San Savino (Navata di): Dio crea il sole e la luna, 22.
San Siffreno, 120.
Santa Maddalena, a Troyes: Statua di S. Marta, 155.
Santo Stefano (Facciata di) a Caen, 21.
Santo Stefano (Capitello di): *Il Banchetto d'Erode*, 29.
Santo Stefano del Monte a Parigi, 151.
Santo Stefano del Monte a Parigi: Ambone, 152.
San Sulpizio (Chiesa di) a Parigi, 300.
San Trofimo (Chiesa di) ad Arli: Porta, 32.
Saint-Yved (Arca di), 38.
Santerre: *Susanna al bagno*, 243.
Sarrazin: Tomba di Enrico Condé, 191.
*Satana presiede ai supplizi. Apocalisse di S. Severo*, 24.
Sauvage e Sarazin: Villa a Compiègne, 393.
*Scacchi amorosi*, 127.
Scheffer (Ary): *S. Agostino e S. Monica*, 344.
Scrittoio di Luigi XV, 291.
Scuola Militare a Parigi, 294.
Seigneur (Jehan du): *Orlando furioso*, 374.
Senna (La) attraverso Parigi, a volo d'uccello, 391.
Sens (Cattedrale di), 99.
Simon: *La processione*, 441.
Simone di Chalons: Adorazione dei Pastori, 173.
Sisley: *Effetto di neve*; *Rive di un fiume*, 435.
Slodtz: Medagliere, 290.
Solesmes (Sepolcro dell'Abbazia di), 156.
Sorbona (Chiesa della), 184.
Soubise (Palazzo di), 293.
Souillac (Chiesa di): Pilastro con chimere, 27.
Souillac (Chiesa di): Profeta, 27.
Stanislao (Piazza) a Nancy, 299.
Steinlen: *Muratori che guardano passare un funerale*, 430.
Stella (Presunto ritratto di Giacomo), 199.
Sully (Cortile del palazzo), 180.
Teatro (Il Gran) di Bordeaux, 296, 297.
Tissot: *I Re Magi*, 407.
Tocqué: *Maria Laczinska*, 267.
Tolosa (Il Campidoglio di), 143.
Tolosa: Sala degli Illustri nel Campidoglio, 388.
Tolosa (Chiostro del Museo degli Agostiniani a), 97.
Toul (Facciata della Cattedrale di), 151.
Tournier: *Deposizione*, 225.
Tournières: *Un magistrato*, 246.
Tours (Cattedrale di), 145.
Trianon (Il Piccolo), 294.
Trianon (Chiosco del Piccolo), 295.
Trinità (Chiesa della) a Caen, 20.

Trinità (Chiesa della) a Vendôme, 101.
Trittico d'avorio del sec. XIV, 115.
Troy (F.-J. de): *Colazione di ostriche*, 242.
Troyon: *Buoi che si recano al lavoro*, 366: *La Barriera*; *Il pasto delle galline*, 367.
Tubi e Collignon; Tomba della madre di Le Brun, 216.
Ussé (Castello d'), 137.
Val-de-Grâce (Chiesa di), 185.
Valentin: *Una zingara e soldati*, 200; *Concerto*, 201.
Valentré (Ponte) a Cahors, 90.
Van der Meulen: *Entrata del Re ad Arras*, 234.
Van Loo: *Luigi XV*, 266; *Riposo di cacciatori*, 267.
Vaudoyer: La Cattedrale di Marsiglia, 389.
Vaudremer: Chiesa di S. Pietro di Montrouge, 382.
Vaux-le-Vicomte (Castello di), 183.
Vendôme (Piazza), 217.
Vergine detta della Sainte-Chapelle, 68.
Vergine col Bambino (Statua), 37.
Vergine nera di Coulomb, 77.
Vergine (La), statua d'argento dorato, 107.
Vergine (La) col Figlio (statue), 107, 152.
Vernet (Carlo): *La corsa*, 325.
Vernet (G.): *Veduta del ponte e del Castel S. Angelo*, 278.
Vernet (Orazio): *Presa di Smala*; *Il maresciallo Moncey alla barriera di Clichy*, 347.
Versailles (Castello di), 228.
Versailles: La corte di marmo, 228.
Versailles a volo d'uccello, 228.
Versailles: Facciata verso i giardini, 229.
Versailles: Camera di Luigi XIV, 229.
Versailles: Fregio del salone dell'Occhio di bue, 230.
Versailles: La cappella, 230.
Versailles: Il tappeto verde, 231.
Versailles: La galleria degli specchi, 231.
Versailles: L'aranciera, 232.
Vézelay (Chiesa di): Navata. Coro gotico, 15.
Vézelay (Timpano della Chiesa di): *La missione degli apostoli*, 29.
Vigée-Lebrun: *Maria Antonietta e i suoi figli*; *Ritratto suo e della figlia*, 280.
Villeneuve-lès-Avignon: Bastioni, 87.
Visconti: Tomba di Napoleone I, 375.
*Visitazione* (*La*), S. Giovanni di Troyes, 155.
Vosgi (Piazza dei), 179.
Vouet: *La ricchezza*, 202.
Warin: *Gassendi*; *Richelieu*, 187.
Watteau: *La mostra di Gersaint*, 237; *Pagine d'album*, 250; *L'indifferente*; *Gilles*, 251; *La danza*; *Divertimenti campestri*, 252; *L'imbarco per Citera*; *Il concerto*, 253.
Ziem: *Venezia*, 410.
Zuppiera, 292.

ARS UNA SPECIES MILLE

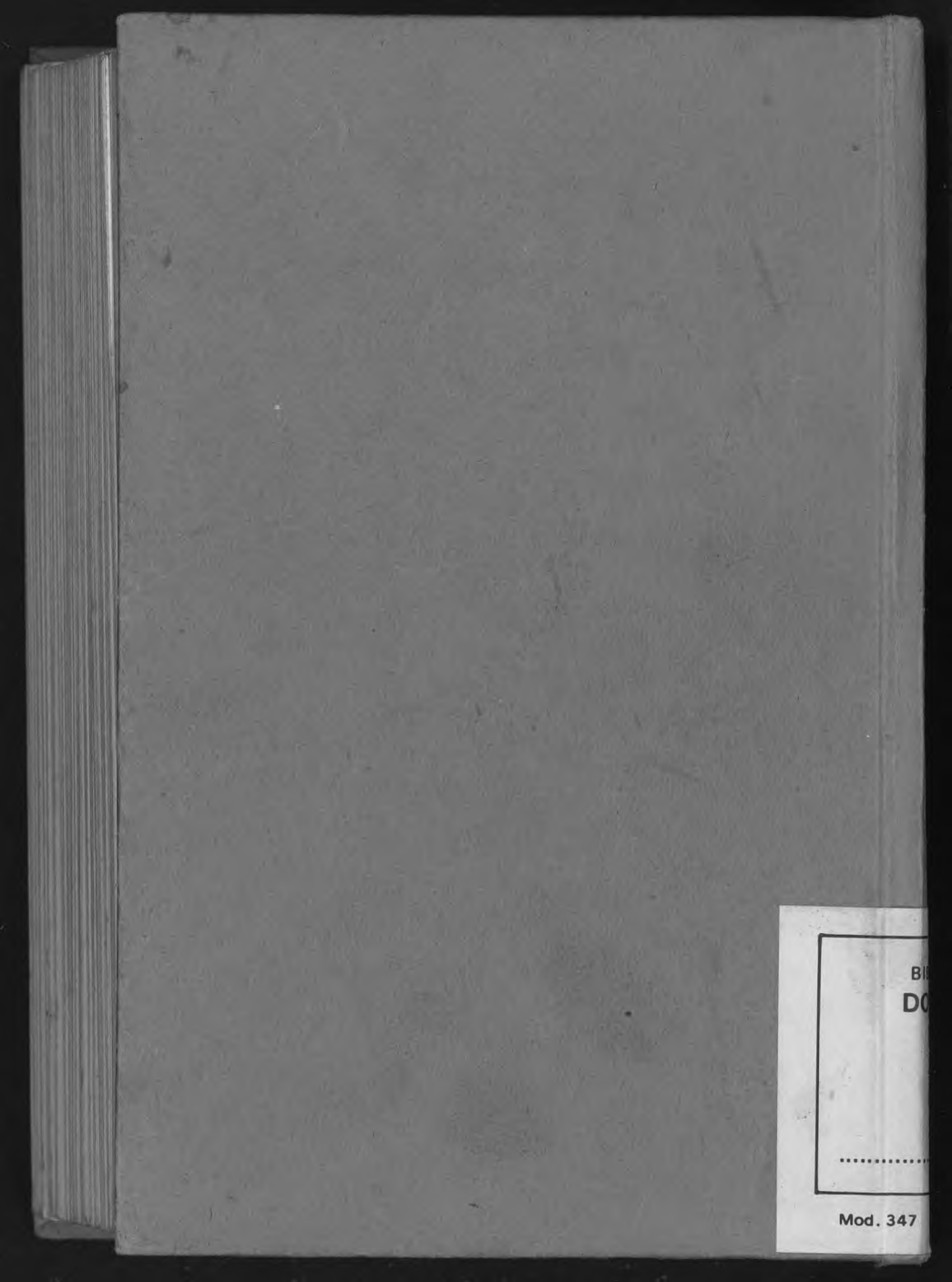
BIBLIOTECA CIVICA
N°120683
VARESE
16 APR. 1982

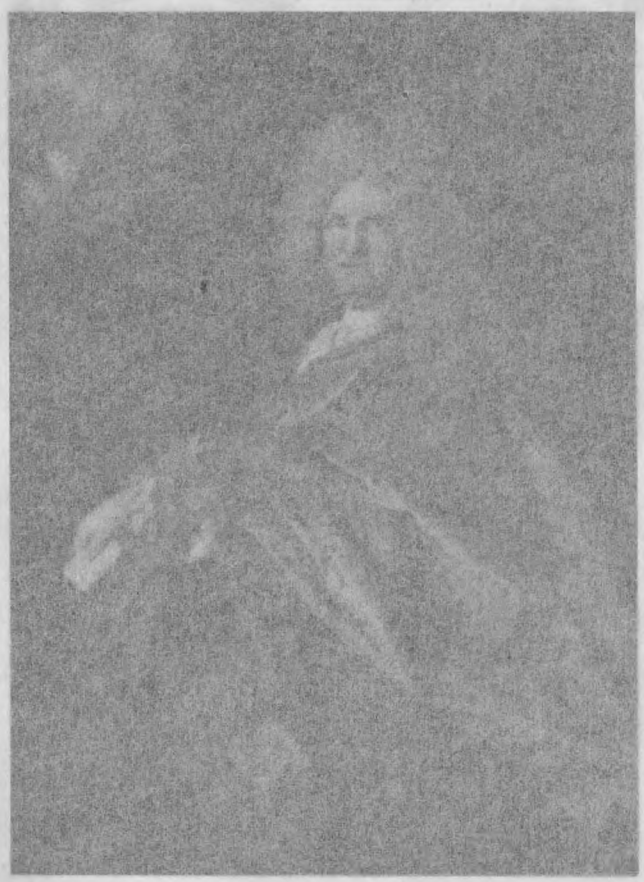
"Non v'è da stupirsi che i sentimenti estetici rassomiglino tanto a una specie di fede profonda, poichè spesso le opere d'arte non sono che gli accessori di un culto abbandonato" pag 373

"Le opere d'arte non sono forme morte, ma esseri animati, 372

Watteau 1684-1721 Boucher 1703-1770
Fragonard 1732-1806

pag. 252, 260, 275


BI
DO
Mod. 347



# L'ARTE
IN
# FRANCIA

DI

LOUIS HOURTICQ

DOCENTE ALL'UNIVERSITÀ
ISPETTORE DELLE BELLE ARTI DELLA CITTÀ DI PARIGI

BERGAMO
ITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE - EDITORE

QPCARD 201
130